



مسرحة الحنين

تحولات شكسبير والماضي المعاصر

تأليف : سوزان بينيت



ترجمة : سامح فكري
مراجعة وتقديم : أ.د. منى أبو سنه

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



مسرحة الحنين

تحولات شكسبير والماضي المعاصر

تأليف : سوزان بينيت

ترجمة : سامح فكرى

مراجعة وتقديم : أ.د. منى أبو سنه

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للأثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي

Staging Nostalgia :

*Shifting Shakespeare and
the Contemporary Past*

BY : Susan Bennett,

*Routledge, 1996
London & New York*

كلمة وزير الثقافة

لم تكن القضية عندي، منذ أن طرحت فكرة هذا المهرجان، أن أدعو إلى تأسيس مدرسة أو منهج في المسرح؛ لكنّ كان الهدف أن نمارس حريتنا في التفكير، ليس على منهج سابق، بل أن نتحرر في نظرتنا، ونتطلع إلى كل ما حدث ويحدث من تغيير، ونعيد النظر فيما لدينا، ونتعامل معه باعتباره قابلاً للتجاوز في مواجهة الخبرة الحية التي مفتاحها الحرية، حيث الأصل في الفنون أنها دائماً لا تقبل القول الفصل.

ولا شك أن التواصل مع العالم من حولنا يوسع مساحات الفهم، ويفضي إلى فتح مجالات جديدة، ليس بالمعنى الذي تنتهي فيه علاقاتنا مع ما لدينا؛ بل بالاشتغال على ما نتعرفه بوصفه إمكانات يمكن استثمارها في تجديد مفاهيم خلاقة تسهم في فتح تطور ممكن فيما لدينا من صيغ مسرحية، حيث إن الأصالة وحدها هي التي تميز الإبداع الحقيقي، وليس التقليد أو النقل. فالعروض التجريبية التي تأتينا من الخارج تطرح - بالدرجة الأولى - مساحات معرفية، نتعامل معها بمنطقها وظروفها، ولا ننظر إليها من حيث هي انتهاك لتصوراتنا، كما أنه ليس علينا أن نطبقها؛ بل نخضعها لتساؤلاتنا كممارسة

للفاعلية والاشتباك والتداخل والفحص، وهو ما يحتاج دائماً إلى فكر مفتوح لا ينفى ، وإنما يبادر إلى الحوار، ويطرح عنه حمولات وهم امتلاك مفتاح الطريق إلى كل ما هو صحيح.

لقد تمتع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي باهتمام الأسرة المسرحية العالمية، والذي تطور على مدى دوراته الأربع عشرة، ليس فقط بالإقبال المتزايد على المشاركة فيه فحسب؛ بل أيضاً بما يكتب عنه فى دوريات المسرح الدولية، والتي أحس عند مطالعتها بالاعتزاز، إذ استطاعت فكرة التواصل ورفض الجمود أن تمتلك القدرة على الانتشار، وتثبت أن رهان فتح مجالات جديدة للمعارف والرؤى والابتكار، يتطلب خلق بيئة تنتج ممارسة الحرية من دون هواجس خوف.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

هل يمكن أن نختزل كل الوجوه المتعددة للتجربة الإبداعية الحية ونردها إلى صورة وحيدة؟ كان هذا هو السؤال الذى حاول مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي أن يثيره، والسؤال يحمل- ضمناً- الدفع بقيمة حرية الإبداع فى مواجهة أصحاب نزعة التعسف، التى تفرض ضرورة الانتظام فى إطار صورة وحيدة للإبداع المسرحي، وترفض ما دونها، فى حين أن مسار المسرح على طول تاريخه يشهد بتجاوزه لمفاهيم مسرحية سابقة، كما يؤكد مقاومته لهذه النزعة المغلقة التى تعارض التغيير، وتقف فى وجه الزمن ، بل تحاول تعميم قيمها على محاولات الإبداع المغايرة لها كفتنة مسيطرة، حتى بدت وظيفة المسرح وكأنها قد تحددت فى محاولة مقاومة التغيير والتجدد، وهو ما يخالف شحذه ودعمه للإنسان لممارسة تجدد رؤاه وإعادة النظر .

تقنع تيار مقاومة الحرية بكثير من الأقنعة، وكان أهمها الاتهام بأن اتجاهات التجريب تنحو إلى هجر اللغة، فى حين أن المسرح فن لغوي. صحيح أن المسرح فن لغوي، لكنه أيضاً لا يرد إلى اللغة وحدها، إضافة إلى أنه ليست كل اتجاهات التجريب تتأسس على إقامة التواصل المسرحي من دون استخدام اللغة، كما أننا أيضاً لا نسعى، ولا نحتفى بتوجه قد حددناه فى شكل معين من أشكال الإبداع،

إذ المشاركة فى عروض المهرجان من كل دول العالم، مشاركة مفتوحة على حرية أصحابها ، وإلا غايرنا وناقضنا دعوتنا فى أننا نفتح مساحة الإبداع الخلاق بتعدداتها وتنوعاتها إلى جانب كل الصيغ المتوارثة، ولا نحجر على إبداع بعينه، الأمر الذى يجسد إيماننا بأنه ليس هناك من طبيعة للإبداع ثابتة تتعالى على تجارب المبدعين وتتبدل تصوراتهم واكتشافاتهم . ولما اتسع الاتهام جموحاً ، بأن هدفنا من الاحتفاء بالتجريب يستهدف إسكات وخرس أداة التعبير عن الحرية وهى اللغة، والعمل على اضمحلالها؛ عندئذ غدا الاتهام يفسح المجال إلى كل أشكال التسميم، بحيث تبدو الدعوة إلى الحرية ضد الحرية ، ومن هنا كان الحرص- رفعاً للالتباس- أن نوسع حقل المعارف بالقراءات، وذلك بالترجمة عن لغات متعددة لمراجع وكتب ودراسات وبحوث مختلفة عن كل تيارات التجريب فى العالم، فى شكل إصدارات تتوازى مع العروض المسرحية المقدمة خلال المهرجان، بل تبقى بعدها فى أيدي كل أصحاب هوى المعرفة لتجيب عن الأسئلة، وقد يتوصل بها حتى من هم فى وهم عزلتهم تصوروا أن آفاق الإبداع توقفت عند القوالب الثابتة، وأيضاً ليدركوا أن دعوتهم المتشدقة بالحرية دعوة زائفة، وأنها لن تقوض دعوة الحرية. أما مساحة المعرفة الثانية فهى الندوة الرئيسة، التى يشارك فيها فى كل دورة مجموعة مختارة من شخصيات الحركة المسرحية من مبدعين منظرين من كل دول العالم، يتناقشون فيؤكدون من خلال مناقشاتهم على الملأ تنوع تيارات التجريب وتلونها بعوامل اجتماعية وحضارية فى استجاباتها للمتغيرات والمستجدات ، وأيضاً قابليتها لتبادل الخبرات وتواصلها.

وفى هذه الدورة تناقش الندوة الرئيسة قضية ساخنة بدأت إرهاصاتهما عندما طرح المؤرخ "فيرناند بروديل"، فى أثناء حديثه عن انتقال الحضارات، مقولته "إن مَنْ يُعْطِ يَسُدْ"، ثم جاء "صموئيل هنتجتون" ليعلن أن على امتداد خطوط التقسيم الثقافية التى تفصل الحضارات سيكون الصدام، وبأن "الحرب العالمية القادمة إن حدثت ستكون حرباً بين الحضارات". وتبحث الندوة القضية من خلال سياق سؤالاتها عن المسرح فى العالم: تواصل هو أم صراع، أملاً فى أن يتحمل المبدعون دورهم فى نزع فتيل الطرح الفكرى الحارق، الذى يُجِلّ الصدام محل تمايز الثقافات وتفاعلاتها وتواصلها.

يستكمل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي بهذه الدورة أربعة عشر عاماً، تبنى على تاريخ هذه الدورات قضية الحرية ورفض الاستتباع ، ليزدهر التفاعل والتواصل بين صناع الوجدان فى كل الحضارات. ولن نمل تكرار الشكر لصاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى وسع لنا بهذا المهرجان دائرة الرؤية والتفاعل، ولحظات التأمل التى تمتد إلى ليالٍ عدة نعبر فيها قارات الأرض مع تجارب مبدعيها أنصار قضية الحق ، قضية الحرية التى لا تتجزأ إبداعاً وحياة.

أ.د. فوزى فهمى

تقديم

أ.د/ منى أبو سنه

ماذا يعنى الحنين ؟

يعنى ، هنا ، الحنين إلى ماض معين وليس إلى ماض عام .

وهذا الماضى المعين محصور فى شكسبير .

والسؤال الآن :

لماذا هذا الانتقاء ؟

لأن شكسبير فى عهده كان رمزاً على الدفاع عن الملكية كنظام سياسى واجتماعى معين. وقد وظف مسرحه لهذا الدفاع، حيث أن غالبية مسرحياته التراجيدية تحمل اسماء ملوك وتتخذ منهم ابطالاً . أما مسرحياته التاريخية فهي تأريخ للملكية البريطانية من خلال ملوكها .

ولكن لماذا الحنين إلى هذا الماضى بالذات ؟

إن النظم السياسية قد تغيرت ولم يعد أثر للملكية إلا فى بعض البلدان، أما الغالبية العظمى من الممالك فقد تخلت عن النظام الملكى.

إن المسألة ليست مسألة حنين إلى الملكية . إنها مسألة حنين إلى زمن لم يعد في الامكان مجاوزته وليس ثمة رغبة في مجاوزته. ولذلك فالتعامل مع الماضي يتم في إطار حَرْفِيَّة (بفتح الحاء) الماضي أى بدون محاولة تجاوزه : وهذه الحرفية في الزمان يقابلها حرفية في القراءة بمعنى فهم المعانى في مظهرها الخارجى وعلى نحو ما كانت عليه في الماضي .

والسؤال الآن :

لماذا عدم التجاوز ؟

أو بالأدق :

لماذا عدم تجاوز الماضي المتجسد في مسرح شكسبير ؟

من المعروف أن المجتمع الانجليزى من أكثر المجتمعات بمحافظه أى أكثرها تمسكاً بالماضى باعتباره أحد أهم ثوابت الهوية الثقافية الانجليزية. ويتمثل هذا الماضي في الثالوث المكون من : الاقطاع والملكية وشكسبير. و تعتبر مؤسسة التعليم فى انجلترا هى الركيزة الأساسية للمحافظة على الماضي وتثبيتته فى الهوية. أما وسيلة هذه المحافظة فهو مسرح شكسبير الذى يلقن للتلاميذ منذ المرحلة الدراسية المبكرة. ويطرح مسرح شكسبير فى التعليم العام الانجليزى على أنه صالح لكل زمان وكل مكان ، أى أنه أبدي ومطلق وليس متزماً بزمان أو خاضعاً لمكان. ومن هنا سادت المقولة الشهيرة عن مسرح شكسبير أنه مسرح عالمى انسانى وقد انتقل هذا التصور الساذج وغير الواقعى عن مسرح شكسبير

إلى مصر والعالم العربى عبر أقسام اللغة الانجليزية التى أسسها الانجليز، ولكنه استمر بحكم مبدأ القصور الذاتى إلى الآن.

أما الركيزة الثانية لتثبيت الماضى من خلال شكسبير فهى مؤسسة المسرح الانجليزى.

ويشير هذا الكتاب إلى ظاهرة هيمنة مسرح شكسبير باعتباره رمزاً على الحنين إلى الماضى الذى يمثل هذا المسرح. والتيارات الفكرية النقدية التى جسدت هذا الحنين تتراوح ما بين التيار اليميني المحافظ والتيار اليسارى الماركسى والتيار الليبرالى. وهذه التيارات على تباينها ، تسعى إلى ما يمكن تسميته باستتساخ شكسبير أى بعث مسرحه حيا الآن، وبدون تعديلات جوهرية فى المضمون .

وتحاول الكاتبة ربط ظاهرة الحنين إلى الماضى فى مسرح شكسبير بمجالات أكثر رحابة، كمجال السياسة، فتشير فى الفصل الأول إلى ظاهرة صعود اليمين المحافظ، أو اليمين الرجعى على حد تعبيرها ، إلى السلطة فى انجلترا فى عام ١٩٧٨ بمجئ مرجريت تاتشر . وتربط بين هذا التيار فى انجلترا ونظيره فى الولايات المتحدة الامريكية كما يمثلها رونالد ريجان فى عام ١٩٨١ .

وهذا التيار السياسى من افراز ظاهرة عالمية تفجرت فى السبعينيات من القرن العشرين ، بيد أن جذورها ترتد إلى القرن الثامن عشر ، وأعنى بها ظاهرة الاصولية المسيحية التى سادت فى مجالات الحياة الثقافية والسياسية والاقتصادية.

والممثل الشرعى لهذه الظاهرة هو الفيلسوف الانجليزى ادموند بيرك فى كتابه الشهير الذى صدر بعد عام من نشوب الثورة الفرنسية بعنوان **"تأملات فى الثورة الفرنسية"** ويركز بيرك فى هذا الكتاب على فكرة الوراثة باعتبارها أساس الحريات، فيقول : **"أن الحريات من ثمار الوراثة ، تنتقل من الاجداد إلى الأحفاد دون ما حاجة إلى ردها إلى ما يسمى بحق عام ، أو حق مسبق ، وأن الانسان لن يتطلع إلى المستقبل إن لم يلق نظرة إلى الوراء، إلى الاجداد"**. ويعتبر بيرك الوراثة هى **"مبدأ المحافظة ، كما أنها مبدأ الاتصال بين الاجيال"**.

وبيرك هنا يرد على مفهوم الحرية كما طرحه فلاسفه التنوير فى فرنسا تمهيداً للثورة . وهو بذلك يحاول حماية المجتمع الانجليزى من الاصابة بجرثومة الثورة، أى من التغيير الجذرى الذى يسعى إلى تجسيد رؤية مستقبلية فى الواقع. أما المصل الواقى الذى يستخدمه بيرك هو الماضى باعتباره الزمن الأول والينبوع الذى انطلقت منه الأصول.

بيد أن المفارقة تكمن فى أن هذا المصل **"البيركى"** عندما منع الثقافة الانجليزية من الإصابة بجرثومة التغيير الجذرى، أصاب المسرح الانجليزى بجرثومة قاتلة هى جرثومة الحنين إلى الماضى وعدم الرغبة فى تجاوزه . وتجلت هذه الجرثومة فى تناول مسرح شكسبير الذى تحول إلى أداة مانعة للإبداع الأصيل فى المسرح الانجليزى المعاصر الذى يعانى من أزمة تتمثل فى غياب الكتاب المبدعين امثال كتاب جيل نهاية الخمسينيات والذى أستمروا ابداعه حتى الثمانينيات وهم چون اوزبورن، وچون آردن، وهارولد بنتر، و ادوارد بوند، و توم ستوبارد وغيرهم .

والسؤال الآن :

هل ثمة بادرة لمجاورة الحنين إلى الماضي في المسرح الانجليزي؟ الاجابة بالنفى حتى اللحظة الراهنة والدليل على ذلك التزايد المطرد في عدد الكتب المؤلفة عن مسرح شكسبير التي تصدر عن دور النشر في انجلترا كل عام واحداثها **قاموس الفاظ شكسبير**: مؤلفه دافيد كريستال استاذ اللغويات.

أما مترجم هذا الكتاب ، سامح فكرى ، فهو تلميذى النابغ الذى أفخر به، فهو مترجم على الأصالة لأنه متحكم تحكماً كاملاً فى اللغتين والثقافتين العربية والانجليزية فى إطار ما يقوم بترجمته من كتب سواء فى مجال النقد الأدبى المعاصر أو النقد المسرحى . وتحكم سامح فكرى اتقانه فى عمله كمترجم مردود إلى قناعاته بأن الترجمة وسيلة هامة لتحقيق حوار الثقافات الذى يهدف إلى ترسيخ القيم الانسانية المشتركة فى الحضارة كدعامة لمجاورة صراع الثقافات . وسامح ، من هذه الزاوية تلميذ أصيل .

الفصل الأول

طرائق جديدة لمسرحة نصوص قديمة :
خطابات الماضي

ليس الماضي إلا شكلاً تتجسد فيه رغبة الحاضر .

(*Lucia Folena 1989:221*)

إن هذه لفظة شكسبيرية بحق - ولكنها ليست الفظة التي كانت على زمن شكسبير، والتي لم تكن لتدرك أنها شكسبيرية ومن ثم لم تكن بحاجة إلى الحفاظ على مظهرها . إن الفظة التي وصفناها لتونا صنعها حنين القرن التاسع عشر بعد أن طهرها وأفرغها من الكائنات المهلكة ، والخفية، والخارقة التي كانت خرافة عصر سابق قد ملأتها بها ... ورغم ذلك فقد انتهى الحال بالفيكتوريين إلى أنهم لم يتركوا تلك الفظاظ على الحال نفسها التي ودوا لو وجدوها عليها .

(*Angela Carter 1986:69*)

إن كان الماضي أرضاً أجنبية فقد ابتدع الحنين "مؤسسة تجارية - سياحية بالغة الازدهار ينقلنا بها إلى هذه الأرض"

(*David Lowenthal 1985:4*)

مقدمة

لعل تلك الصناعة الكوكبية المفعمة بالحيوية والذاخرة بالمكاسب والتي تحمل اسم شكسبير تمثل عرضاً من أهم أعراض وباء العصر، واعنى به الماضى يعالج هذا الكتاب عمليات الإفصاح عن (أو السكوت) عن الماضى من خلال الأجهزة الثقافية التى تنتج شكسبير (الرجل، ومسرحياته ، وزمنه) مستهدفة بذلك استكناه بعض القضايا التى يتعرض لها ويبحث فيها العرض المسرحى المعاصر . إن العديد من العروض المسرحية التى يناقشها الكتاب تتدرج بشكل واضح تحت ما أسماه جوناثان دوليمور Dollimore بـ "التخريب الخلاق" ⁽¹⁾ creative vandalism ، حيث تتخذ هذه العروض موقفاً مخصصاً للنص (النصوص) الأصل، هذا فضلاً عن مخصصتها للعمليات التى سمحت بإنتاج و (أو) تلقى هذا النص على وجه العموم. ما يحدث فى هذه العروض إذن هو أن كلاً من الفجوات والفوائض التى ينطوى عليها مجمل أعمال شكسبير تشكل أساساً لعرض مسرحى فى اللحظة الراهنة . إن كانت هذه الفجوات وتلك الفوائض تشكل دائماً عنصراً مكوناً حتى داخل العروض/ القراءات "المباشرة" لمسرحيات شكسبير، فإنها عندما تصبح هى النص ذاته فهى نجسد أمامنا نزوعها إلى تقويض مفهوم التطور الخطى linear. هذا هو المسار الذى يشير إليه ميشيل دي سيرتو de Certeau - على نحو أكثر جسارة - قائلاً :

" إن كل ما يعتبره هذا الفهم الجديد للماضى أمراً غير ذى

صلة- أى شظايا خلفتها عملية انتقاء المادة التاريخية، وبقايا

تم استعبادها بفعل تفسير معين - يعود مرة ثانية رغم كل

شئ ، فيظهر على حواف الخطاب، أو فى ثنايا شقوقه

وصدوعه: إن "المقاومة" أو "الرغبة في البقاء" ، أو الإرجاء كلها تحرف في النظام المتسق الذي ينطوى عليه مسار "التطور" ، أو تحرف في نسق تأويلي ما . وتمثل مظاهر المقاومة تلك تحريفات في أجرومية تتشكل بفعل قانون مكان ما؛ ومن ثم فهذه المظاهر ترمز إلى عودة المجهور ، أي عودة ما أصبح في لحظة ما غير قابل للتفكير فيه unthinkable على نحو تظهر فيه هوية جديدة وتصبح قابلة للتفكير فيها thinkable.

(de Certeau 1988:4)

إن تلك العلاقة الحتمية والمتداخلة بين كتابة الماضي والعرض المسرحي في اللحظة الآنية هي التي تشكل موضوع هذا الكتاب.

تتطوى الفصول التالية على علاقة تفاوضية بين ما لا يقبل التفكير فيه ، وما يقبل التفكير فيه ، وذلك من خلال الآلية التي يتيحها ما هو معروف، وبين . وتبحث هذه الفصول أيضاً في آثار هذا التوالد على العروض المسرحية التي تقارب النصوص والتاريخ ، كما تتشغل كذلك بالتجليات الفعالة لحالات التعدي transgression، والرفض، والرغبة والتي تعبر جميعها عن رغبة في تغيير سياسي مهما كان ضئيلاً ؛ كما تهتم فصول الكتاب أيضاً بالبحث في عملية المراقبة والترصد التي تتعرض لها الأجساد الخارجة عن المسار ، وغير المنصاعة، والتي تصر في دأب على أن تجد لها مكاناً واضحاً ، ولا أقصد أن تكون القراءات والأسئلة المطروحة هنا قاصرة فقط على ظاهرة انتشار dissemination شكسبير، وإنما قصدت إلى الإيحاء بأن هذه الأسئلة وتلك القراءات إنما تطرح بشكل حيوي من خلال شكسبير .

لكن كمنافرة مبدئية قد يبدو من المفيد أن نحاول تحليل هوس الماضي
بمسرحية ذواته في اللحظة المعاصرة . يرى دون وين Wayne أن "ثمة فجوة
واضحة بين قدرتنا على إدراك دور السلطة في مسرحيات شكسبير وقصائده
وكذلك في أعمال معاصريه ، وقدرتنا نحن على التعبير عن الأشكال التي
تتخذها السلطة في لحظتنا التاريخية" (1987:58) ، ويعد ذلك صحيحاً من
منظور الدراسات الأدبية والمسرحية. إلا أننا إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية
أخرى لوجدنا أن دور السلطة في الثقافات المعاصرة - إذا شئنا الصراحة -
يتسم بقدر أكبر من الوضوح . وإذا كان النقد الأكاديمي قد تباطأ في دراسته
للمسرحيات (النصوص) التي تقرأ عمليات السلطة في إطار اللحظات التاريخية
الخاصة بهذه المسرحيات، فإن هذه النصوص ذاتها تكشف عن اهتمام - إلى حد
الهوس- بالماضي بوصفه شكلاً تتجسد فيه رغبات الحاضر . وفي المباحث
الأخرى (غير الأدبية) ينكشف كل من الاستقرار الظاهر ، والاضطرابات الفعلية
التي ينطوي عليها الجسد الثقافي الغربي السائد من خلال عزل هذا الجسد
ذاته عبر نشر "عمليات إيهام وقائية ونرجسية" تشيد بوجود ماضى مشترك . إن
ما ينظر إليه - في غالب الأحيان - باعتباره "مفقوداً" يدعم حضوره من خلال
التجليات الثقافية له . لذا فإن استراتيجية هذا الكتاب على وجه الخصوص
تكمن في فحص مسرحية الماضي من جانب مؤسسات مختلفة قائمة على إنتاج
المعنى العام، وبحث الكيفية التي تبث بها مصالح معينة رغباتها لأجل الحاضر
(بل والمستقبل في واقع الأمر) وذلك من خلال مجموعة متعددة من تمثيلات
النصوص الماضية فضلاً عن محاولة اختراق تراثات لها نظام شفري جاهز ، أو
نظام به فائض من الشفرات overcoded.

إذا أعدنا استخدام كلمات ديفيد لوينثال Lowenthal التي افترضنا بها هذا الفصل نتساءل : ما الأسباب التي تؤدي إلى وجود مثل هذه التجارة السياحية المزدهرة- أو حتى القوية - التي تشغل بالماضي وتورط نفسها فيه ؟ كيف اقتنع هؤلاء المستهلكين- الممتدين بطول الكوكب وعرضه- بالسفر إلى الماضي ومن خلاله ؟ هل هذا الانتاج/ الاستهلاك الوياثي للنصوص التاريخية مجرد "دليل على حالة انحطاط اقتصادي، ثقافي يحل فيها - على نحو نسقي- الصورة محل الواقع، والزيف محل التجربة، والتمثيل enactment محل التاريخ المعاش" (Holderness 1992a:248) ؟

إن التاريخ الخاص بالرجال العظام والأحداث الجسام والذي اتسم بالأحادية انتشر- كما نعلم - في مجموعة متعددة من التواريخ التي تتصارع - بدرجات متفاوتة من النجاح- على تمثيل الماضي ، وهي تفعل ذلك واعية بما أسماه لوي مونتروز Montrose "نصية التاريخ" textuality of history؛ يقول مونتروز:

ليس ثمة سبيل يصلنا بـماضي كامل أصيل ، بمعنى وجود مادي ومجتمعي معاش دون وساطة الآثار النصية الباقية التي خلفها المجتمع محل البحث ؛ تلك الآثار التي لا يمكن أن نعدّها أمراً عارضاً، وإنما علينا أن ندرك أنها جاءت - على الأقل بشكل جزئي- مترتبة على عمليات اجتماعية معقدة ومتشابكة قوامها الحفظ والمحو؛ كذلك ... فإن هذه الآثار النصية ذاتها تخضع لعمليات توسيط mediations نصية متعاقبة عندما تفك شفرتها بوصفها "الوثائق" التي يؤسس المؤرخون عليها نصوصهم التي يسمونها "تواريخ".

(1989:20)

إن كان هذا الوعي الذاتى بالكتابة التاريخية historicgraphic قد أعاد صياغة مناهج، بل وأنواع التواريخ المكتوبة (وهنا أشارك مونتروز تحذيره بأن "التاريخ" - مثله مثل السلطة كما تصورها دون وين- عرضة "لخطر دائم هو خطر التسكين hypostatisation" ([Montrose 1989:20]) ، فإن هذا لم يمنع - رغم ذلك - ظهور محاولات دؤوبة تسعى إلى الحفاظ على صورة واحدة للتاريخ، ولماضٍ يشكل مسارًا متصلًا يصب في الحاضر ، والمستقبل . ولا عجب أن تمثيل ماضٍ واحد مصمت كان استراتيجية هامة لدى حكومات اليمين الجديد (التي نجدها بشكل واضح فى المملكة المتحدة وأمريكا) ذات السياسة الرجعية. تقول مرجريت تاتشر فى إحدى خطبها إلى البريطانيين:

نحن بدايةً أكثر من مجرد مجتمع قوامه جيل واحد . كما يقول
إدموند بيرك فإن أولئك الذين لا ينظرون إلى الخلف
شاخصين إلى أسلافهم لن ينظروا إلى الأمام متطلعين إلى
أخلافهم . إننا نهتم بالإبقاء على أفضل ما فى الماضى لأننا
نؤمن بالتواصل continuity... الأمر الثانى هو أننا حتما
سنعمل على المحافظة على أفضل ما فى الماضى.

(مقتبس فى Kaye 1991:95)

يؤكد رونالد ريجان فى خطابه الرئاسى الأول عام ١٩٨١ على النقطة
ذاتها فيقول :

أمنيتى لكم اليوم أن تتذكروا فى سنواتكم المقبلة الحقائق
والتقاليد التى تحدد معالم حضارتنا وتشكل تراثنا الوطنى،
وذلك حين يحين دوركم لتفسروا للجيل التالى معنى الماضى ،

والوعد الذى يحمله مستقبلهم . وها هى تلك الحقائق
والتقاليد تؤول إليكم لكى تصونوها، وتسلموها لمن
يأتون بعدكم.

(مقتبس فى 97: 1991 Kaye)

إن كانت هذه البلاغة الموثقة من جانب هذين الزعيمين القوميين تؤكد، بشكل
صريح، على سلطة التاريخ التقليدى ، فالأمر الأكثر أهمية فى هذا السياق هو
ترجمة هذه البلاغة إلى طلب شعبى على الماضى. يكاد العالم الغربى يكون غير
واعٍ بإنهاء أزمة "التاريخ" داخل المؤسسة الأكاديمية، وهذا ما جعله منذ العقد
الماضى يعمل على نشر مفهوم الالتزام تجاه الماضى، ويستخدم مفهوم امتلاك
الماضى عبر الملكية الثقافية التى تتخذ شكل الفتشية السلعية كأداة لترسيخ ودعم
الوضع الراهن . وهذا الالتزام تجاه الماضى لا يتعلق بالضرورة بأى تمثيل أصيل
لأحداث أو قيم سابقة ، وإنما تتحدد ملامح هذا الالتزام من خلال الحنين إلى
تلك الأصالة التى لا يمكن استعادتها. ويصف لوينثال ذلك قائلاً : " إن السلعة
الدائمة التى يروج لها الحنين هى البحث عن ماضٍ بسيط ومستقر يلوذ به المرء
من الحاضر المضطرب، والفوضى" (1989:21)

يوصف العصر الذى نعيشه والذى يوسم بما بعد الحداثة Postmodernity
بأنه "شئ أشبه بالحنين الأكبر" (Chase and Shaw 1989a:15) حيث يتنافس
المستهلكون على مدى متباين، وانتقائى على السلع التى تقر فيها رغائبهم، وتسكن
إليها تجربتهم . إن الحنين فى أكثر صورته تحديداً يعد تمثيلاً للماضى فى
"سماته التخيلية والأسطورية" بما يسمح ببعض التصحيح فى سمات الحاضر "

(Walvin 1987:162) . إن السعى وراء هذا النوع من الحنين - في مثل هذه القراءات - يوظف باعتباره دليلاً واضحاً على أننا "نعيش إلى حد كبير في فراغ ثقافي وعاطفي" (Rubens 1981:150) . إن هذا التصور المبسط عن أثر/ فعالية الحنين يرتكن إلى وظيفته باعتباره علامة على ما نفتقر إليه، وما نرغب فيه؛ أي أن الحنين يتشكل باعتباره توق إلى سمات وملامح معينة في الخبرة المعاشة التي يبدو أننا فقدناها، كما يتشكل الحنين في الوقت ذاته باعتباره علامة عجزنا عن إنتاج ملامح وسمات موازية تقى بخصوصية الخبرة المعاشة في اللحظة الحاضرة. وواقع الحال أن الحنين في كل تجلياته وممارساته يتسم بطابع محافظ conservative (بمعنيين اثنين على الأقل - انحيازه السياسي، وباعثه على الحفاظ على الأشياء متسقة لا يعترها تغيير)؛ فالحنين يرتكن إلى ماضٍ متخيل وخيالي أفضل حالاً من الحاضر، وهو ماضٍ يتوق إليه من يحاصره هذا الحنين - بشكل أو بآخر - على اعتبار وجوده في حاضر معيب وناقص. إن آلية الماضي الصالح/ الحاضر الطالح هي - كما يشير فريد ديفيز Davis - "الشفرة البلاغية المائزة" المعبرة عن الحنين (1979:16). فضلاً عن ذلك فإن الحنين الجمعي بإمكانه صياغة إحساس معين بالجماعة من شأنه أن يُحط من قدر أو (حتى على نحو مؤقت) يتجاهل وضعيات خلافية (مرتبطة بالطبقة، أو العرق، أو الجنوسة (النوع الثقافي) Gender ، وما إلى ذلك)؛ لذا فإن الحنين عندما يتم إنتاجه أو اختياره بشكل جماعي يمكن أن يروج لمعنى زائف و - ربما - خطر لضمير المتكلم الجمع "نحن" (Davis 1979:112). إلا أن عناصر الجذب في هذه الصياغة الأدائية للحنين لا يمكن تجاهلها بسهولة في اللحظة الحاضرة . وتكمن عناصر الجذب أساساً في إزاحة مواضع مفردة individual pasts (والتي تتحقق

جزئيًا من خلال حنين له طابع فردي خاص) والتحول إلى حنين جمعي غالبًا ما يكون علي درجة كبيرة من الانتظام المهيمن. وتصر عين الحنين هنا - بكل ما ينطوي عليه من مخاطر- على تركيز النظر على مرجعية ثابتة (Doane and Hodges 198:8).

يفيدنا في هذا السياق أن نتذكر أن الحنين يأتي بتاريخ معين ويتعامل معه على نحو تشخيصي، فقد تم وضع المصطلح في نهاية القرن السابع عشر بغية تفسير مجموعة أعراض جسدية سجلت على أنها نتيجة لتجربة نفسية متعلقة بالحنين إلى الوطن ^(٣) homesickness ويشير "ديفيز" إلى أن الحنين تم إبعاده في هذا القرن خارج دائرة الطب (4:91979)، ومن ثم قد يكون من الضروري هنا استعادة جانب من دلالاته الأصلية المرتبطة بالحالة الجسدية. كان الحنين nostalgia فكرة أتى بها طبيب سويسري، وقد ظهرت هذه الفكرة إلى الوجود أولاً من خلال تجسدها في اللغة (ذلك أن اللفظة استعملت لتسمية مرض يزيد عن كونه مجرد حنين إلى الوطن homesickness)، ثم ظهرت لاحقاً بعد ذلك من خلال وصف علاج للأجساد التي تعرضت لهذا الألم؛ إن الصورة العامة الرائجة للحنين هي أنه ألم - إنه كل ما يشغل هذا الفضاء الفارغ الذي كان من المفترض أن تشغله حياة ثقافية وانفعالية أكثر إيجابية. وكما وصفته سوزان ستيوارت Stewart فإن الحنين هو "الرغبة في الرغبة" (23:1984). تكمن أهمية الطرح الذي تقدمه ستيوارت في إبرازها للأسس الأيديولوجية التي يقوم عليها الحنين؛ تقول ستيوارت:

إن الماضي الذي يبحث عنه الحنين لم يكن له وجود أبداً إلا

بوصفه مروية narrative، ومن ثم فهو دائماً غائب؛ إن هذا

الماضى يهدد دائماً بإعادة إنتاج نفسه بوصفه إحساس بشيء
غير موجود. يرتدى الحنين قناعاً يوطوبياً لافتاً ، وهو فى ذلك
يخاصم التاريخ وأصوله الخفية invisible origins، وإن
كان يتوق إلى خبرة معاشة أصلية داخل سياق كامل
ومطلق النقاء .

(1984:23)

يثير لوينثال فكرة مشابهة فى سياق تصحيحه لأفكار المنظرين البريطانيين
والأمريكيين الذين يتخيلون أن الحنين كامن فقط فى ثقافتهم ، وأزمنتهم.
ويلحظ لوينثال أن "التوق إلى مرحلة مفقودة من الوجود هو جزء من تكوين
الحياة الحديثة فى العالم كله" ^(٣)، وهو يؤكد على أن "النظر إلى الحنين باعتباره
صورة نفعية، وشوفينية ويمينية right-wing للماضى اصطنعها أصحاب
الامتيازات والأملاك ليست إلا نظرة تتجاهل نصف الحقيقة . اليسار أيضاً
يتعاطى الحنين" (1989:27) . ^(٤) إن هذه النزعة اليوطوبية التى تكاد تكون عالمية
universal تشكل على ما يبدو سمة لافتة، كذلك فإن تخطى الحنين لحواجز
الزمن ، والجنوسة، والطبقة والعرق (فضلاً عن عوامل أخرى) يومىء إلى ما
ينطوى عليه من مقاومة لنماذج التاريخ السائدة التى أشارت إليها ستیورات. إذا
كان "الحنين إلى أصالة مفقودة بمثابة آلية تصيب التفكير التاريخى بالعجز" فإن
وظيفة الحنين بوصفه موصلاً للخبرة الأصلية وغير الأصلية "لجماعة أو فردٍ ما
تعنى أن أعراض الحنين وممارسته، بل ومحاولاته أن يكون علاجاً تجعله قريباً
من كتابة التاريخ التى تفترض إمكانية استعادة ماضٍ أصيل (Frow
1991:135,136) . وهكذا عندما يشرع كل من "چانیس دون Doane وديفون
هودجيز Hodges فى دراستهما الهامة - التى أتت فى حينها- عن الحنين

والاختلاف الجنسى، وذلك فى محاولة لتفسير نسق رجعى يحاول القضاء على ممارسات الفزعة النسوية المعاصرة، فإنهما لسوء الحظ يقاربان الحنين فى صيغته الأحادية التى تغض الطرف عن التعقيد الكامن فى استخداماته المختلفة - والسائدة مع ذلك - فى خطاب الجنوسة، وغيره من أشكال الخطاب الأخرى.^(٥)

إلا أن الحنين فى أسوأ صوره وأكثرها أذى يرتبط باليمين فى العالم الغربى ، ويتضح لنا فى سياق بريطانيا على الأقل أن شكسبير قد استخدم أكثر من مرة لكى يلعب دور الرابط بين الخبرة النفسية التى ينطوى عليها الحنين، وإمكانية استعادة ماضى ماضى ملموس ، وأصيل، وأفضل بطبيعة الحال. ولا يقتصر إنتاج الحنين هنا على الماضى القريب؛ يكتب ستيفن جريم Graham عن فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى قائلاً :

من الملاحظ فى انجلترا واسكتلندا أيضاً أن الحرب منحتنا رؤية أصدق، وأبعدت عن طريقنا العوائق التافهة فى الحياة الحديثة . إننا نرى الآن شكسبيراً عظيماً ورائعاً كما كان، أما أولئك الذين يسخرون من زمننا، فيتقلمون فى أشكال أشبه بأولئك الرجال المصنوعين من أعواد الثقاب الذين يظهرون عادة على علب ثقاب Bryant & May .

(مقتبس فى Wright 1985:25)

كلمات تحذيرية بحق، ولكنها - على الرغم مما قصده جريم - تدل على عدم وجود "حقيقة" كبرى من منظور فترة ما بعد الحرب، وإنما تشير إلى معركة

خاصة للفوز بما يمكن تسميته تمثيل أصيل للماضى باعتباره الحاضر. إن كان صحيحاً أننا "نبتدع" التاريخ، فإننا لا نملك الحيز الكامل والكيفى الذى يسمح لنا بأن نبتدعه كما يحلو لنا " (Abu-Lughod 1989:126) .

قد يجدر بنا اعتبار الحنين بمثابة تلك المنطقة التى تمسرح فى إطارها دعاوي الأصالة (والتي تعد فى حد ذاتها إزاحة للأشكال المعبرة عن السلطة). من هذه الناحية فإن نصوص شكسبير المتحولة التى يعالجها هذا الكتاب تتطوى بشكل جوهري وعميق على طابع الحنين؛ فهذه النصوص المتحولة تعبر عن رغبة فى رغبة، وأؤكد هنا أن ما يجب أن يحظى ببالغ اهتمامنا هو مجموعة الشروط التى يتم فى إطارها التعبير عن هذه الرغبة، وتجسيدها، وقراءتها لاحقاً لصالح أطراف معينة. لو تمكنا من تأسيس فهم أكثر مرونة واحتواءً للحنين لربما أمكننا تحرير هذا الإحساس بعدم وجود شيء. وقد يتيح هذا الفهم عمليات تذكر لا تستدعى - بموجب تكوينها - تاريخاً أحادياً مفرداً .

السؤال الآن هو : كيف يمكننا - جماعةً وأفراداً - أن نتذكر الماضى؟ ما هى الرابطة بين تلك الأحداث الهمجية التى وقعت فى لحظة أو أخرى، وابتداع المرويات التى توصف بأنها تاريخ هذه الأحداث، والحنين الذى هو رغبة فى الرغبة؟ فى مقال يسعى مؤلفه إلى إلقاء مهمة التعامل المسئول مع الذاكرة على عاتق المؤرخ العام يخلص مايكل فريش Michael Frisch إلى أننا يجب أن نتحمل مسئولية "مصادر وتبعات جهلنا/ تجاهلنا الحالى" (1986:17) . ويستطرد فريش قائلاً : "إننا بحاجة إلى مشروعات تحث الناس على البحث فى ماهية التذكر، وكيفية التعامل مع الذكريات بحيث تظل نشطة حية لا مجرد مجموعة من

الأشياء الجامدة" (1986:17). لا يبتعد هذا الكتاب عن هذه المهمة، ويبدى اهتمامًا ملحوظًا بها. لكن من الأهمية بمكان أيضًا أن ندرك آليات الذاكرة، وأن نجد الأسباب التي تجعل بعض صور الماضي باقية بشكل واضح وملموس بالمقارنة مع غيرها، والأسباب التي تجعل المؤسسات المختلفة المسئولة عن الذاكرة تعمل لأغراض مختلفة" (Schudson 1992:). تكمن الإجابة في المكون الاجتماعي لفعل التذكر.

يصف مايكل شudson في تحليله المثير عن كيفية تذكر الأمريكيين لحادثة ووترجيت بناء الذاكرة باعتبارها ممارسة اجتماعية في الأساس. تنقل الذاكرة - في أكثر أشكالها نسقية - عبر مؤسسات من قبيل القانون ، والإدارات العامة المسئولة عن السجلات ، أو من خلال آثار أو معالم شكلتها الجماعة مثل الكتب والرحلات ، والتمائيل ، والتذكارات، (Schudson 1992:51) . لكن الأرشيف الذي تأخذ عنه الذاكرة هو دائمًا أكبر من إجمالي النصوص المكونة له: "مراوحًا بين التراث والنسيان يكشف الأرشيف عن قواعد الممارسة التي تسمح للمقولات بأن تظل حية وتتعرض للتعديل المستمر. الأرشيف هو النظام العام الذي يتم في إطاره تشكيل وتحوير المقولات؛ (الكلمات المائلة من وضع المؤلف Foucault 1972:130). لذا، إن كانت الذاكرة تكاد تكون فعلاً إدراكيًا فرديًا، فإنها تعتمد دائمًا على العلاقة القائمة بينها وبين العامل الاجتماعي: "يتخلق فعل التذكر بموجب المواقف الاجتماعية، ويثار بفعل الأعمال الثقافية، والإلماعات الاجتماعية الحافزة على التذكر، ويوظف لأغراض اجتماعية، بل ويتم تفعيله أيضًا عن طريق النشاط الاجتماعي التعاوني" (Schudson 1992:52) . أحد

الآثار اللافتة التي تتمخض عنها سيادة المكون الاجتماعي في بناء الذاكرة هو أن الذاكرة- مثلها في ذلك مثل الحنين- قد تشبه الماضي الذي يفترض أنها تمثله represent من الناحية الشكلية فقط. الذاكرة هي الإنتاج (الاجتماعي) لصور بعينها، و"صورنا التي نشكلها عن الماضي عادة ما تؤدي وظيفة شرعنة النظام الاجتماعي الحالي" (connerton1989:3). أي أن ما يمكن تذكره غالباً ما يكون نتاج تلك الإلماعات cues التي تتشر عبر المؤسسات العامة: "إن صور الماضي والمعرفة التي نستعيدها عنه تنقل وتثبت من خلال أداءات طقسية إلى حدٍ ما" (Connerton 1989:40).

إن كان العامل الاجتماعي يعزى إليه بناء الذاكرة فإن المراسم التذكارية- كما يرى بول كونرتون - هي التي تسمح بتكوينها. ويزعم كونرتون أننا إذا أردنا أن نتخذ من الاحتياطات ما يؤكد على هوية المادة الرمزية التي تملكها ثقافة ما ، فمن المفضل أن توجه هذه الاحتياطات بحيث تؤكد على هوية الطقس الخاص بهذه الثقافة" (1989:57). ومثل هذه الحجة تتطوى على أهمية محورية بالنسبة لهذا المشروع وما يضطلع به من مناقشة للأفعال التكرارية اللفظية والإيمائية التي تسمح بتفعيل وتمكين التذكر:

إننا نحفظ بتصورات معينة عن الماضي من خلال تمثيله لذواتنا بالكلمات والصور. وتشكل المراسم التذكارية أمثلة بارزة على ذلك؛ فهذه المراسم تحفظ الماضي في الذهن من خلال التمثيل التصويري لأحداث ماضية، كما تعد إعادة تجسيد للماضي، وعودة له على نحو تمثيلي representational بحيث تتطوى هذه العودة على محاكاة للمشهد أو الموقف الذي

يتم استحضاره ... الماضي في الذاكرة المعتادة يقرر- إن جاز
التعبير - في الجسد .

(Connerton 1989:72)

لذا فإن الطريقة التي نشكل بها الذكريات ونوظفها لا يمكن النظر إليها
باعتبارها فعلاً فردياً خالصاً ، وإنما هي نتيجة انتشار التاريخ الجمعي ، ثم
استقراره داخل أجساد الذوات التي تحمل الذكريات. إلا أن هذه الاستراتيجية لا
تتم على نحو صريح مباشر يعوزه الخيال:

ليس الأمر مجرد إنتاج وتسويق تمثيلات وإعادة تمثيلات
للتاريخ تحتفى بالرأسمالية، و "زعامة" السلطة الحالية (وإن
كان ذلك جزءاً من المسألة)، ولكن الأمر - فضلاً عن ذلك-
يرتبط بتجسيد الماضي، وتقديم تصورات عنه، وعلاقته
بالحاضر والمستقبل ، وهي أمور تنظر إليها الطبقات الدنيا لا
باعتبارها معبرة فقط عن خبرات ، واهتمامات ، وتطلعات
الطبقة السائدة، وإنما تعبر أيضاً عن "الناس" . و "الأمة" ككل.

(Kaye 1991:69)

إن فرص استغلال ما يسمى بـ الذاكرة الشعبية التي تحظى باعتراف
ومصادقة العامة لم تبدد. ولكن إن كانت الذاكرة تتسم بطابع اجتماعي صريح،
وعرضة للتشكل بفعل البلاغة التي تنقلها الممارسة الثقافية السائدة فإنها بذلك
تصبح قابلة دائماً للتعديل: تكتسب الذاكرة قدرتها على التأثير من قابليتها
للتعديل، وعدم الاستقرار، والحركة، وعدم التقيد بوضع ثابت (de Certeau
1984:86). إن الذاكرة في علاقتها بالماضي- وهي علاقة قابلة للمساءلة، وإن
كانت حتمية- وأنساقه الظاهرة يجب أن تكون موضع اهتمام خصوصاً لما تتمتع

به من قدرة على الحركة ، وطاقة لتوليد فعل التذكر * re-membering وهي تشبه في ذلك الحنين . هذا هو المشروع الذي يضطلع به "جس فان سانت Van Sant في محاولته تذكر (تجميع أوصال) مجموعة مسرحيات الملك هنري التي كتبها شكسبير بحيث تشكل هذه المحاولة قواماً لفيلمه المعنون *My Own Private Idaho* (1991)، والذي وصف بصدق بأنه "نبش في إحالات من الذاكرة الجمعية للثقافة الغربية" (Francke 1992:55) . يتسم الحنين - كما يتصوره "فان سانت" بطبيعة الحال - بخروجه عن المؤلف ذلك أنه يعنى في جوهره وبشكل محدد تشظية الماضي بما يولد طرائق متعارضة (نقيضة ، وخارجة عن السائد) للرؤية.

على الرغم من هذه الاحتمالات القائمة بالنسبة للحنين والذاكرة (والتي يبحثها هذا الكتاب من خلال عروض تشبه فيلم فان سانت في اجترائها على أسطورة وجود تاريخ واحد حقيقى) فالأمر الواقع هو أنهما قد يشتركان معاً في فرض ممارسة نسقية تحكمية هي التراث. لا يقتصر الأمر على مجرد وجود اتجاه كاسح يسمي إلى الإبقاء والمحافظة على مختلف العلامات (وأحياناً أى علامات) الدالة على التراث ، وإنما تحولت عملية تفعيل هذا التواصل القيمي الأخلاقي إلى منتج استهلاكي . وهذه العملية - كما يلحظ لوينثال - ليست بالعملية البسيطة على الإطلاق : "إن المدافع عن التراث إذ ينظر إلى الماضي باعتباره مثلاً كاملاً إنما يلوذ بتلك الوشيجة السحرية التي تصله بموروثه

* تكتب الكاتبة اللفظة المقابلة لكلمة "تذكر" في الانجليزية بحيث تجعل الكلمة مكونة من البادئة "re-" واللفظة "membering" - ، وهو ما يمكنها من استخدام نفس اللفظة المعبرة عن "التذكير" للإيحاء بمعنى مجازي آخر، وهو "إعادة تجميع أوصال جسد مقطوع" ، [المترجم] .

العظيم الباعث على التسامى ، ولكنه يجد نفسه منغمساً بشكل جزئى ، ومنجذباً فى لا وعيه إلى التأثيرات الجديدة التى يرفضها" (1985:71). يتجلى تعقد هذه العملية- التى لا تقتصر دائماً على "المدافعين عن التراث" - فى الفصل القادم من هذا الكتاب الذى يشكل تحليلاً للملاذ الذى يجده المرء فى العديد من الوشائج التى تربطه بمسرحية الملك لير لشكسبير. إن نزوع المرء الحينى إلى هذه المسرحية متمثلاً فى تزايد تقديمها على خشبة المسرح يكشف عن عدم ثبات كل من الماضى والحاضر، كما يكشف عن ميل التاريخ إلى ، عدم الاستقرار على حال وقدرته على ذلك على حد تعبير سيرتو .

يحلل فيليب هويو Hoyau الأسباب التى تدفع السياسات الحكومية فى اتجاه تعددية التمثيل فى محاولة منها للتعامل مع "موضوع تخيلى هو الماضى" (1988:30) وذلك فى سياق تحليله الرائع لافتتاح الحكومة الفرنسية سنة التراث (١٩٧٩-١٩٨٠) . ويشير هويو إلى إمكانية " تكييف البحث الاثنولوجى والتاريخى بحيث يتناسب مع المتطلبات "الأيدولوجية" الآنية ، وخصوصاً فيما يتعلق بعقلنة الحنين من خلال تزويده بمحتوى "حقيقى" (الكلمات المائلة من وضعى 1988:31) . سعت سياسة الحكومة الفرنسية إلى تقديم خبرة تراثية أكثر شعبية، بمعنى أنها كانت تؤكد طوال الوقت على تقديم التراث فى أكثر صورة تقليدية وذلك من خلال القاء الضوء على تواريخ اثنيه تميل إلى الطابع المحلى، والإعلاء من شأن موضوعات "ثانوية" كانت موضع إهمال فى السابق. ومثل هذه الاستراتيجيات ليست أمراً نادر الشيوع .

داخل السياق البريطانى (أو الإنجليزى كى نكون أكثر دقة) تتبع سيمون باركر Barker عملية تمثيل القرنين السادس عشر ، والسابع عشر على نحو خارج عن المؤلف، وذلك باعتبارها تاريخاً للحاضر. ويلفت باركر الانتباه إلى الآثار التحييدية neutralizing التى ينطوى عليها إنعاش التاريخ، بما يكشف عن نزوع ما إلى المشاركة الشعبية (1984:15-16) . من بين الأمثلة التى يستند إليها باركر استعادة وإعادة تأهيل السفينة ماري روز (وهى سفينة القيادة فى أسطول الملك هنرى الثامن ، والتى كانت قد غرقت فى ميناء بورتسموث قبل أن تشارك فى الحرب الإنجليزية الفرنسية فى الفترة بين ١٥٤٣ و ١٥٥١)، وهو مثال واضح على إضفاء طابع "الحقيقة" على الحنين - على الرغم من أن الحقيقة التاريخية تقول إن السفينة ماري روز لم تشارك فى أية حرب، فما حدث أنها انتشلت فور انتهاء موكب النصر فى حرب جزر فوكلاند، وشاهد هذا الحدث على التلفزيون ملايين المشاهدين فى بريطانيا . لم يقرأ باركر فقط تعليق التلفزيون على الحدث ، وإنما تناول النصوص العديدة التى تم إنتاجها لتسجيل هذا الحدث والاحتفاء به : "إن معظم النصوص التى تروى واقعة انتشال (أو إنقاذ؟) السفينة-والتي يمكن وصفها بأنها كتب مصورة للتسلية لا للقراءة- تستدعى إحساساً بالامتداد التاريخى لا يقل قوة وتأثيراً - من حيث الهدف الأيديولوجى- عن موكب النصر نفسه" (1984:17) ^(٧). أما باتريك رايت Wright فى قراءته لواقعة إعادة تأهيل السفينة ماري روز فيوظف مجازاً مسرحياً خاصاً عندما يصف السفينة بأنها "ديكور خلفى لعروض ميلودرامية متأخرة تقدم داخل إطار الريبورتوار المستمر للإمبريالية" (1985:191) . إن تركيزى على العروض المسرحية الفعلية التى توظف الحنين سينضب على هذا الديكور الخلفى ،

وبالأخص تلك اللحظات التي تخضع فيها سمات المشروع الإمبريالى المستمر للتمحيص، وتوضع موضع المسألة.

إن كان باركر ينظر إلى عروض من قبيل انتشال السفينة مارى روز باعتبارها ابتداءً (أو إعادة ابتداء) للتاريخ على نحو يخفف من وطأة الحاضر (1984:21) فإن رأيت يذهب إلى أبعد من ذلك فى تحليله النقدى للمسألة :

ليس ثمة حاجة إذاً لهذا الفصل الجوهري بين الماضى والحاضر طالما أن مراسم إعادة التجسيد تتم وتحظى بالاحترام ، فتصبح الأمة كياناً غير قابل للتغير باعتبارها جوهراً يتجسد فى مثل هذه المراسم - فإما أن تجد فى الحاضر ما يشهد لهذا الجوهراً أو تتعرض للضياع والافتضاح.

(1985:78)

الأمر البالغ التأثير فى نموذج السفينة مارى روز هو الإصرار الشديد على إشراك الجميع فى التعرف عليه (وذلك لدعم هذا النموذج الخاص للغاية) : "يمكن للجميع الآن أن يكونوا طرفاً فى القضية بعد إنقاذ هذا "الموروث الثانوى" من النسيان، وتحرير التراث الشعبى من تبعيته للتراث الرسمى ، ووضعه فى دائرة الاهتمام العام" (Hoyan 1988:33) . فضلاً عن ذلك يبرز باركر فى أطروحته- وعلى نحو حذر- العلاقة بين مسرحة التاريخ على نحو درامى- كما هو الحال فى نموذج السفينة روز- وانتشار المروية الواحدة ذاتها عبر دراسة الأدب؛ والتراث بطبيعة الحال يشمل الأدب المعتمد ، وفى قلب الأدب المعتمد يقع شكسبير.

هنا تبرز الأزمة حول ما إذا كانت هناك بالفعل طرائق جديدة لأداء نصوص قديمة . علي أية حال "ينظر إلي المسرح بصفة عامة على أنه شكل فني محافظ، وليس الإخلاص لشكسبير إلا تجسيداً لهذه النزعة المحافظة الكامنة في المسرح. إلا أن هذا العدد الهائل من صور شكسبير "المخرية" يوحى بأن منتجى هذه الصور يتوهمون إمكانية ابتداع الجديد. ومن ثم يصبح إنتاج وتلقى النص الجديد بالضرورة مشدوداً إلى التراث الذي يكتنف النص القديم ويسمح بوجوده، وذلك من خلال أداء (أو كتابة) نص ما يحيل بشكل أو بآخر إلى نص مغاير موجود فعلاً، ومحمّل بالقيمة. السؤال الآن باختصار هو : هل تتطوى عملية إعادة تجسيد الماضي على نتيجة حتمية هي حصار الماضي لهذه العملية؟ أم يمكن للنص الجديد أن ينتج "معرفة متجاوزة" ^(٨) transgressive من شأنها إبطال الشروط التي يكتسب التراث بموجبها سلطته ، وذلك عن طريق إزاحة ومناهضة سلطة التراث؟ وأية أجساد تلك التي تملك من القدرة ما يمكنها من تذكر (إعادة تجميع) ما هو قار فعلاً فيها؟ لكي نتمكن من تقييم عملة أداء التراث التي تتم علي نحو طارئ ، ومتغير ، ومتشظ نحن بحاجة إلي تعيين شكل معتمد canon للماضي وأن نضع في مقابله تلك النصوص التي تزعم القدرة على الإتيان "بالجديد". أم أننا حسبما قال هولدرنيس Holderness في سؤاله.

قانعون بتحييد الملايين من الأفراد الذين ينتصرون "للموروث"
باعتبارهم ذواتاً عاجزة تتحكم فيها الصناعة الثقافية،
وباعتبارهم مستنسخات أحادية البعد تستهلك المنتجات
السلمية للمجتمع المتشيا، وأنهم لا يمكن أن يجدوا خلاصاً من

هذا الإنحطاط الثقافى إلا من خلال الفاعلية النقدية التى
تتطوى عليها الثقافة الرفيعة؟

(1992a:261)

ويبدو من غير المعقول أن نستبعد التفاعلات المعقدة بين العروض المتعددة
التي تحظى بالانتشار داخل دوائر استهلاكية ، وديمغرافية متباينة . من ناحية
أخرى فإن تجسيد الماضى أدائياً من خلال نزوع حنينى يتطلب أكثر من مجرد
مستسخ ثقافى ينتج تأثيراته المحافظة.

لاحظ مايكل بريستول أن النظرة العامة الخاطئة إلى التراث تجد فيه مجرد
عملية نقل transmission ، وأن "فكرة الفعل الاجتماعى... يسهل التباسها- على
ما يبدو - مع مفهوم السلع الثقافية الفعلية التى تم نقلها، أو يجب نقلها"
(1990:40) . يساعدنا ما يطرحه بريستول على تذكر أن التصورات المتباينة عن
"التراث"- خصوصاً فى تبنيها لفكرة تواصله - إنما تخفى بالضرورة وبشكل
مستمر ما ينطوى عليه التراث من قدرة على نفى نفسه:

عندما أناولك شيئاً أو أسلمك إياه ستوجد لحظة يتحتم على
فيها أن أدعه يفلت من يدي. فى تلك اللحظة عينها تبدى
إمكانية وجود قطعية أو هوة ثقافية. وعلى اعتبار أن هذه
الإمكانية حاضرة دائماً داخل ما نسميه التراث ، فلا يمكننا
بحال من الأحوال أن نعى هذه الظاهرة الثقافية بوصفها
عملية تعاقب لا ينقطع.

(Bristol 1990:40)

ومن ثم تصبح هناك ضرورة أيضاً لفهم العمليات التي ينطوى عليها هذا الشكل المعتمد للماضى على نحو أكثر عمقاً وقدرة على المساءلة- هذا الشكل الذى يطرح دائماً باعتباره الموضوع الحاضر والملموس للتراث الثقافى. ما الأسباب التى تؤدى إلى تثبيت القناع الذى يخفى قدرة التراث على نفى نفسه، أو العوامل التى تحجب إمكانات ظهور الهوية أو القطيعة فى غالب الأحوال؟

يرى هوارد فيلبرين Felperin أن التراث المعتمد canon (وهو يقصد هنا التراث الأدبى على وجه التحديد ، وإن كان تصويره يتسق مع المصطلح فى معناه الأشمل) "هو كل ما نملكه ويسمح لنا بتحديد معالم ذواتنا" (1990:xiii). إن كنت أرى أننا بحاجة إلى مقاومة مثل هذا التصور إلا أننى اعتقد أن دعوة فيلبرين إلى فهم دقيق لعملية التفاوض الثقافى المستمر الذى يقوم عليه التراث المعتمد هى دعوة جديرة بالاهتمام. يهتم فيلبرين نفسه بمجال واحد من مجالات هذا التفاوض، وهو "شكسبير" والنظرية النقدية المعاصرة؛ ومما لا شك فيه أن الفائدة ستكون أكبر إذا وسعنا مجال التفاوض الثقافى بحيث يشمل فحص السلطة التى تمارسها النصوص "المقرؤة" و "المعرضة" performed خارج السياقات الأكاديمية. قد يتسنى لنا فى بعض هذه المجالات الأخرى أن نرصد استراتيجيات أداء الماضى التى تتطلب ممن يقومون بهذا الأداء فضلاً عن جمهور القراء/ المتفرجين إلزاماً بنفى حتمية حصار الماضى للأداء الجديد. لذا عندما يزعم فيلبرين أن "النقد السياسى للتراث المعتمد- على نحو يكشف عن وعى بالذات - قد يصبح شريكاً - عن غير قصد - فى عملية تدويمه وترسيخه" (1990:xiii)، قد يكون محقاً فى ذلك، وإن كانت هناك وجهات نظر أخرى يمكن

طرحها في هذا السياق. هناك مسارات أخرى يمكن من خلالها فحص نصوص جديدة/ قديمة متجذرة في الماضي. عندما نلقى الضوء على بعض من زوايا النظر الأخرى يمكننا أن نرى أن المسار الخاص بالممارسة النقدية المدعومة مؤسسيًا (والتي يسهم فيها كل من نص فيلبرين ونصى) ليس إلا مسارًا واحدًا- وإن كان له تأثيره الخاص- ضمن مسارات السياحة الثقافية الأخرى. الأمر المؤكد أن تجسيد شكسبير- كما يرى بيتر إريكسون Erickson- هو "خط الدفاع الأخير في عملية حماية مثال ثقافى" (1991:4)، ومن ثم لا يدهشنا على الإطلاق أن يتحول هذا المجال إلى ملكية عقارية شاسعة تتعرض لعدد هائل من الاستثمارات، وتشكل مسرحًا لمختلف الهواجس، والنوازع، والانزياحات التي يتعرض لها الماضي .

لكن العروض التي تجسد تراث الماضي تتخذ أشكالاً عدة. ولعل أكثر هذه الأشكال حرفية هي تلك المتعلقة بإعادة التجسيد التاريخي. وبعض هذه التجسيديات التي تعيد إنتاج الماضي تتسم بالسلبية مثلما هو الحال في كوخ آن هاثاواي، والسفينة ماري روز (التي تم استعادتها بشكل فاعل، ولكنها ما لبثت أن تحولت إلى علامة سلبية على الماضي بوصفه حاضراً). أما وظيفة هذين المثالين- حسبما يشير هولدرنس- هي أن يكونا "صورتين خالصتين ومباشرتين لماضٍ تاريخي مثالي... يتجسد هذا الماضي "الإنجليزى" المثالى علي نحوٍ رائعٍ بديع الصورة في سلعٍ تباع في الأسواق الوطنية والدولية، وهى بذلك تقى في آن واحد بالمتطلبات الثقافية والتجارية" (1988a:6) . هناك العديد من الأمثلة الأخرى التي تعيد تجسيد الماضي مستندةً إلى فكرة الأصالة بشكل أكثر مبالغة

مما كان عليه الحال فى استعادة السفينة مارى روز ، وكوخ هاثاواى بما يمثله من أفكار رومانسية؛ ومثل هذه الأمثلة يمكن النظر إليها - حسبما يرى لوينثال- باعتبارها "أمراً تحتّمه المشاركة الشعبية فى التاريخ":

إن بعضاً ممن يعيدون تجسيد التاريخ لا يسمعون إلا إلى التسلية، ويسعى فريق ثانٍ إلى إقناع نفسه أو الآخرين بواقعية الماضى، فى حين يسعى فريق ثالث إلى إبراز الدلالة الكشفية التى ينطوى عليها التاريخ، بينما يسعى فريق رابع إلى تلمس هدف أو لحظة انفعالية يفتقر إليها الماضى. يكرر الممثلون بصورة حية ما يفترض أنه حدث فى الماضى، وتم استعادته، أو تُمَلَأ البيوت المطابقة للبيوت الأصلية "بأناس مشابهيّن للشخصيات الأصلية" أو "أعمال فنية حية؛ إن من يقومون بإعادة تجسيد الماضى- مثلهم فى ذلك مثل من يقومون باستعادته- ينطلقون من العناصر المعروفة ثم يملأون الفجوات بما هو نمطى، أو ممكن ، أو بما يبتدعوه هم بأنفسهم.

(Lowenthal 1985:295)

إن الملمح اللافت لتلك الصناعة التى تجعل من الماضى شغلاً شاغلاً لها هو أن المحاولات التى تعيد تجسيد الماضى فى جميع أنحاء العالم تشجع السكان المحليين والوافدين على المشاركة فى هذا الماضى. إن كانت معظم الدراسات (مع العلم بأن هذا المجال بحاجة ماسة إلى بعض المحاولات التفسيرية فضلاً عن الدراسات التى تتأى بنفسها عن التبسيط الشديد) ^(٩) تفترض وجود ارتباط بين الموضع المحلى والجمهور، إلا أن المسببات الاقتصادية وغيرها من تلك المسببات التى تقف وراء مثل هذه العروض تبدو أكثر تعقيداً من ذلك . هناك مثال واحد على الأقل (نجدّه فى ذلك الموقع المتمركز فى مدينة لوس انجليوس والذى يحمل

اسم الرجوع إلى الماضي في صحبة ممتعة والذي يقدم إعادة تجسيد لأسلوب الحياة في البيوت الريفية الإنجليزية^(١٠) يكشف عن وجود مسببات عبر ثقافية cross-cultural أو كونية لهذه العروض . إن مايتبدى في عملية إعادة التجسيد هو إظهار مؤثر لرواج الماضي من خلال شكل مجسد. ليست هذه - بطبيعة الحال - إلا صوراً واضحة للعمليات الطقسية التي تعيد تجسيد الماضي والتي لا يمكن استيعابها إلا بوصفها تراثات يقوم عليها التنظيم الاجتماعي للممارسة الثقافية، ويحضرنا هنا ما يقوله كل من ريتشارد هاندلر Handler وجوسلين لينكين Linekin بأن "التراث نموذج للماضي لا ينفصل عن تأويل التراث في الحاضر" (1984:276). أى أن التراث - بمعنى آخر - "مقولة فكرية وليس فضالة الماضي" (Schudson 1992:54) .

لعل عمليات إعادة تجسيد التاريخ هي أكثر الأمثلة دلالة- إن لم يكن أكثرها بروزاً على الإطلاق- على ما يسميه باتريك رايت Wright الاتجار في التاريخ.^(١١) إن كان فوكو قد فسر التاريخ على نحو مقنع واصفاً إياه "بالحركة الوثيدة والتثاقل، ومراكمة الماضي على نحو بطيء ، وترسيب المقولات على نحو ساكن" (1972:141) فمن الصحيح أيضاً أن ما تم مراكمته يحظى أيضاً بالثناء لما له من حضور (ثقافى واقتصادى)، وأن الترسيب الساكن ينال التشجيع بما يؤدي به إلى (إعادة) اكتشاف كل من الصوت والجسد.^(١٢) لقد أصبح الماضي- حالاً في الحاضر- اقتصاداً تجارياً فاعلاً على المستوى الكوكبى. أو كما يقول هيويسون Hewison في سياق مناقشته لإعادة موضعة repositioning المتحف في المجتمع المشبع بالموروث ، فإن كل شيء يتحول إلى مجرد سلعة أخرى في

"سوق ثقافى ضخمة" ، وذلك بغض النظر عن تاريخ السلطة الخاص به"
(1991:173) .

إن كان الاتجار فى الماضى يبدو خاصاً ب - إن لم يكن وقفاً على - العالم الغربى، والتعبيرات المتباينة عن الهوية القومية داخل إطار التراث ، فربما علينا أن نتذكر أيضاً أن استراتيجيات التسويق المعاصرة تكشف عن أن "تحول ثقافة الموروث إلى عوالم ترفيهية" هى ظاهرة كونية (Corner and Harvey 1991a:11). المثال الدال على ذلك هو عملاق الإعلان ساتشى Saatchi الذى يؤكد على أن "الفروق الاجتماعية بين وسط مدينة مانهاتن وبرونكس أكثر من تلك التى يمكن أن تجدها بين مانهاتن والدائرة السابعة بباريس" (مقتبس فى Robins 1991:27). يؤدى تقسيم السوق على هذا النحو النسقى إلى "تزايد أهمية استهداف المستهلكين بناءً على التكوين الديموغرافى، وعادات الاستهلاك ، لا بناءً على القرب أو البعد الجغرافى؛ إن ما يحرك استراتيجيات التسويق هو "المستهلك" وليس الجغرافيا" (Robins 1991:27). وفى هذا الخصوص يقول كيثين روبنز :

تعكس عملية التقييس الكوكبى global standardization فى الصناعات الثقافية بطبيعة الحال الرغبة فى إنجاز اقتصادات أكبر من حيث الحجم. وإن شئنا المزيد من الدقة لقلنا أن هذا التقييس الكوكبى يهدف إلى إنجاز اقتصادات أكبر من حيث الحجم والمدى، وذلك باستهداف العادات والأذواق المشتركة لدى قطاعات معينة من السوق على المستوى الكوكبى، وذلك عوضاً عن التسويق على أساس القرب الجغرافى مع جماهير قومية مختلفة. تسعى الصناعات

الثقافية الكوكبية سعيًا حثيثًا إلى استعادة نفقاتها المتزايدة،
وذلك من خلال أكبر قاعدة موجودة في السوق، ومن خلال
الأسواق العالمية، والأسواق التي تضم مناطق إقليمية.

(1991:29)

إن هذا المنطق التسويقي عينه هو الذى يجعل التراث المعتمد الخاص
بمسرحيات شكسبير غاية في المعاصرة : مما لا شك فيه أن هذه المسرحيات
يمكن بيعها لجماهير المسرح فى كل مكان . أحد الأمثلة الحية على ذلك نجده
فيما يرويهِ مايكل بيننجتون عن الكيفية التى "نشأت من خلالها مؤسسة خيرية
جديدة تسمى فرقة شكسبير الإنجليزية، فى عصرٍ مقتّرٍ لا يعرف إلا دراسات
الجدوى" (Bogdanov and Pennington 1990:3) . ويروي لنا بيننجتون كيف
ذهب هو ومايكل بوجدانوف إلى مجلس الفنون الخاص ببريطانيا "وهما يحملان
أفكارًا تتعلق بعرض يقوم على اثنين من الممثلين يؤديان داخل ديكور واحد،
ويتطلب ميزانية متواضعة، فلم يجدا سوى الرفض الفورى ، وتوجيه صريح بأن
يفكرا فى عرض ملحمى، شكسبيرى كبير تبلغ تكلفته ١٠٠,٠٠٠ جنيه استرليني"
(١٣) (1990:3) . إن توجهها اقتصاديًا مشابهًا فى الحجم هو الذى يدعم العروض
العالمية المتجولة التى تقوم بها فرقة كينيث براناغ Branagh التى تحمل اسم
فرقة النهضة المسرحية، ولم تكن هذه العروض سوى (إعادة) إنتاج
لمسرحيات شكسبير. (١٤)

لا تشكل هذه التجارب على الإطلاق استعادة لماضٍ أصيل؛ إنما تقترب مما
وصفه باتريك رايت Wright فى صياغة موحية بأنه "انعكاس شاحب للماض"
(1985:69). ويؤكد رايت على أن التاريخ حاليًا أصبح مجردًا بعد أن تلاشت

التواترات السياسية التي تمنحه سمًا محددًا بالضرورة : المنتج المتبقى في هذه الحالة هو "مشهد جامع unifying ، مُسوِّو لكافة النزاعات" (1985:69). ينجلي هذا المشهد الجامع في التراث ؛ إن الماضي- مثله مثل أى نص آخر - يتحدد بشكل مفرد من خلال المؤسسات الاجتماعية التي تفيد منه بشكل أو بآخر، كما أن علاقة القارئ بذاك النص تتم بالضرورة من خلال وسيط (أنظر de Certeau 1984:171). التراث مستودع الذاكرة (Lowenthal 1985:209) وعامل محرض على الحنين.

يعمل الماضي إذاً بفعل القوة الموجهة ، والمتغيرة لكل من الحنين، والذاكرة، والتراث. ونحن ندرك الأثر التراكمي الذي تحدثه المرويات التاريخية الخاصة بالماضي بوصفها تراكمًا ثقافيًا. إلا أن ذلك يكاد يقل من قدرة الماضي على الاستمرار في مخاطبتنا. يذكرنا ادوارد سعيد في دراسته الهامة الثقافة والإمبريالية *Culture and Imperialism* بأن "الأكثر أهمية من الماضي نفسه هو التأثير الذي يحدثه على التوجهات الثقافية في الحاضر" (1993:17) . ينشغل هذا الفصل فيما تبقى منه بالتجليات الخاصة بهذا التأثير: أى بالكيفية التي يسود بها الماضي كل من العرض والنقد. ^(١٥) رغم كل شيء فإن الموروث لو تجسد في صيغة واضحة (كما هو الحال في "شكسبير") "يمكن أن يتشكل في مجموعة متنوعة من التوجهات السياسية المختلفة" (Corner and Harvey 1991a:14) .

الافتتاح فوق الخشبة

إنه فى زمن آخر، ولكنه الآن أيضاً .
(ملاحظات على المنظر المسرحى الخاص بعرض ديفيد آلان
الذى يحمل عنوان *Cheapside* (1985) .
إن بريشت فى كوريولانوس، وادوارد بوند فى لير (1971) ،
وآرنولد ويسكر فى التاجر (1976)، وتوم ستوباد فى موت
روزنكرانتس وجيلدنشترن (1966)، وتشارلز ماروفيتز فى
سلسلة من التصوص المعدة قاموا جميعاً بعمل معالجات
لجوانب من هذه المسرحيات تدفعهم رؤية سياسية مختلفة
(وهى ليست دائماً رؤية سياسية تقدمية). حتى هنا لا زال
بالإمكان أن تجد المسرحية الجديدة- رغم ما تتطوى عليه من
وعى ذاتى بعدم توقير المقدسات- وهى تحيل رجوعاً إلى
شكسبير بوصفه ذلك الأصل العميق والجامع الذى تتيح لنا
هوامشه أن نلهو بأفلامنا فلا نسطر سوى حماقات متطفلة.

(Alan Sinfield 1985c:179)

شهدت لندن أثناء صيف ١٩٩٢ عرضاً مسرحياً لاقى رواجاً وقتها ، وهو
عرض حلم منتصف ليلة صيف الذى قدمه المسرح القومى الملكى. أخرج هذه
المسرحية الشكسبيرية للمسرح القومى الملكى الكاتب والمؤلف الموسيقى، والمخرج،
والمصمم، والممثل روبرت ليباج Lepage القادم من مقاطعة كيبيك.

رغم ذلك كادت الصحافة البريطانية إجمالاً تكون لازعة فى ردود أفعالها إزاء
هذا العرض:

وا حسرتاه علي آمال كبارا كنت قد أنهيت مراجعتي النقدية
لعرض روبرت ليباج الذى يحمل عنوان *ثلاثية التنانين The*

Dragons' Trilogy بالقول بأن المرء يتطلع إلى رؤية
ماسيفعله صانع الخيال الفرنسي- الكندي هذا بنص حلم
منتصف ليلة صيف علي مسرح الأوليقييه. إلا أن النتيجة آلت
إلى تحول هذه المسرحية السحرية إلى أكثر العروض التي
شاهدتها تشوهاً، وبلادةً، وثقل ظل، وبذاءة .

(مايكل بيلنجتون *Billington* في جريدة الجارديان)

دائمًا ما كان توقيتي مخطئًا بعض الشيء.

عندما ارتبط المسرح القومي مع المخرج الكندي المزهو بنفسه
روبرت ليباج لإخراج مسرحية حلم منتصف ليلة صيف فكرت
في الهروب من البلاد. لكن إذ بمواعيدي تختلط، فأجدني
أعود إلى لندن لأجد هذا الحدث.

(كينيث هارين في جريدة ميل أون صاندي)

إن عرض حلم منتصف ليلة صيف الذي أخرجه روبرت ليباج
في صياغة متبلدة الإيقاع، ومملة افتتح لتوه على مسرح
الأوليقييه. إن هذا العرض سيروق في الأساس للمفتونين
بمصارعة الطين، أو لأولئك الذين يعانون بشكل مزمن من
الحنين إلى الطين. (١٦)

(بول تيلور في جريدة الاندبندنت) (١٧)

إلا أن جريدة جلوب أند ميل الكندية تعتبر أن عرض ليباج هو "أحد العروض
التي تسعى إلى أن تشكل حجر الزاوية في مسرح التسمينيات، تمامًا كما كان
عرض بيتربروك الأسطوري الذي قدمه عام ١٩٧٠ لصالح فرقة شكسبير الملكية

مستخدمًا ألعاب التراييز والأكروبات" (Wolf 1992:a 10). من جهة، ليس من المستغرب أن نجد جريدة كندا القومية تدبج مراجعة نقدية تتوج فيها نجاح واحدٍ من عباقرتها^(١٨)، خصوصًا عندما يوضع فى إطار المادة الثقافية المصدرة إلى المستعمر (بكسر الميم) السابق. من جهة أخرى، فإن هذه المراجعة النقدية التى يغلب عليها الحماس تبرز الفارق الواضح بين الجمهور الفعلى الذى يشتري التذاكر، والجمهور الخاص جدًا الذى يشكله النقاد العاملين فى أجهزة الإعلام فى لندن الذين يبدو أنهم يتبنون معايير مختلفة تمامًا عن كيفية تقديم شكسبير "بشكل صحيح".

كذلك فإن العروض التى قدمها بيتر بروك عن نصوص شكسبير فى صيف ١٩٩٢ بما تحمله من طابع راديكالى مجدد، كانت لا تزال محط الأنظار. وكما تذكرنا المراجعة النقدية المنشورة بجريدة جلوب أندميل فقد مر الآن أكثر من عشرين عامًا على عرض حلم الذى قدمه بروك، والذى أدخل من خلاله على تيار المسرح السائد أسلوبًا جديدًا فى العرض المسرحى يغلب عليه الطابع الجسدى، وذلك فيما يتعلق بنصوص شكسبير (وبالمسرح عمومًا). وفى خلال هذه الفترة برز بروك؛ كواحدٍ من أكثر الأصوات احترامًا وتقديرًا فيما يتعلق بشكسبير والمسرح.^(١٩) فى المؤتمر العالمى الأول للدراما والتربية المنعقد فى البرتغال (بورتو ٢٠ - ٢٥ يوليو ١٩٩٢) تضمنت المداخلة البحثية للوفد الفرنسى عرضًا لشريط فيديو تسجيل يصور بيتر بروك وهو يناقش ما قام به من إعداد وإخراج لمسرحيات شكسبير^(٢٠) وكان بروك يقدم أفكاره باللغة الفرنسية. فى تلك اللحظة بدا أن كلاً من شكسبير، وبروك فى حديثه عنه قد تم استدماجهما فى الثقافة

الفرنسية فأصبحت مادة ثقافية فرنسية، وهو ما يشكل مثلاً حياً على الرواج الدولي الملحوظ لشكسبير. في العام نفسه، وبعد فترة وجيزة شاهد جمهور غفير في نيويورك مادة ثقافية فرنسية أخرى، ولكنها لم ترتبط بشكسبير هذه المرة. كان النص الجديد/القديم المعروض هو *Les Atrides*.

أحضرت المخرجة آريان منوشكين إلى أمريكا الشمالية عرضاً عن ثلاثية اسخيلوس قوامه أربعة أجزاء يسبقه إحدى مسرحيات يوريبيديس المتأخرة التي تحمل عنوان *إفيجينيا في أوليس Iphigenia in Aulis*. قدمت المسرحيات الكلاسيكية الإغريقية باللغة الفرنسية، وإن كانت قدمت في إحدى قاعات بروكلين التي تحمل اسم *Park Slope Armory* والتي كانت بالكاد تتسع لـ ١٠٠٠ شخص يتزاحمون كل ليلة لمشاهدة العرض، ولم يكن الجمهور بحاجة إلى أي من اليونانية الكلاسيكية أو الفرنسية الحديثة، وذلك لوجود سماعات يمكن تلقي الترجمة الفورية إلى الإنجليزية من خلالها مقابل مبلغ رمزي إضافي. لا تستند أي من هذه العروض (سواء عرض بروك، أو العروض التي يغلب عليها الطابع الحرفي) إلى أي شكل من أشكال النقاء النصي *textual purity*، ولكنها تستند عوضاً عن ذلك إلى قوة التمثيل/إعادة التمثيل *re/presentation* والرغبة فيه. حقيقة الأمر أن الكلمات التي يسطرها المؤلف المسرحي هي عرضة تماماً للـ"ترجمة" إلى أية لغة أخرى هدفها الوصول إلى أكبر قطاع من السوق، ومن ثم ليس بالضرورة أن يقوم الممثلون بنطق هذه اللغة، أو حتى على الأقل نطقها على نحو "صحيح" ^(٢١). يبدو أن الوسيلة الشائعة والرائجة في هذا الإطار هي استخدام منهج تجديدي في التعامل مع النص الكلاسيكي، مع تقديم هذا العرض

المجدد داخل حدود التراث. وكما يقول الكاتب الصحفى مايكل موثنى Coveney فى سياق مراجعته النقدية (الإيجابية) للعرض الذى قدمته فرقة كومبانيادى كوليتيفو أوف بارما Compagnia de Collettivo of Parma عام ١٩٨٣ لإحدى نصوص شكسبير فى مهرجان لندن الدولى للمسرح: "عندما يترجم شكسبير إلى أية لغة، تكاد الصدمة الناتجة عن الاصطلاح والإيقاع الجديدين لا تسمح بأية حرية إضافية [ظهر الأمير هال على موتوسيكل فى هذا العرض]. القضية التى تشغلنا هنا هى كيفية استغلال هذه الصدمة على نحو مسئول ومبدع" (مقتبس فى Armistead 1994:163). (٢٣)

على أية حال ، فإن كلاً من هذه الصور (التصورات) Versions المعاصرة للماضى تمثل بشكل أو بآخر حدث العام، كما أن كلاً منها يستند بطريقته، وبشكل كامل إلى الحس الجمعى بسلطة هذا الماضى الذى تنتمى إليه النصوص محور العروض ، والتى تسعى عمليات إعادة الإنتاج إلى تجاوزها. لا يعنى ذلك أن أيًا من عمليات إعادة الإنتاج أو كلها تستند إلى حس مبسط، أو ساذج بالتراث.

تشتهر آريان منوشكين - وهى شهرة خلفها سنوات طوال وجهد شاق- باستخدام تقنيات عرض تجديدية ، وهائلة من حيث الإمكانيات (٢٣). كذلك لفت روبرت ليباج - فى كيبك وكندا على الأقل - اهتمام وسائل الإعلام والاهتمام العام للدور الذى يقوم به فى الإبداعات الجماعية التى تستند إلى رؤية ، والتى تقدمها فرقة مسرح ريبير Theatre Repère (٢٤) .

لعل ما قام به ليباج يعد نوعًا من الحنين المتمرد أو غير الممثل ، ومن ثم إخراجة لعرض حلم منتصف ليلة صيف لفرقة المسرح القومى الملكى يعد محاولة للفكاك من ضمية Fetish نص شكسبير. إن ما فعله ليباج هو مجرد تقديم النص (فى نهاية) فترة البروفات ؛ عقدت ورش عمل فى بادئ الأمر فى ديسمبر لافتتاح العرض فى أغسطس التالى ، وقامت الفرقة بالاشتغال على أحلام الناس ، والأحداث المتواترة ، والرسومات، ومن ثم كان انطباع الجميع أننا كنا نلعب ؛ لقد كانوا فى حقيقة الأمر يستمتعون بوقتهم . فى نهاية الأمر قمنا بقراءة نص حلم منتصف ليلة صيف ، (كلام ليباج ، مقتبس فى A 10 : Wolf 1992) . إن كانت الصحافة البريطانية أبدت بعض الحذر (هذا إن لم تكن قد أظهرت عدائها) إزاء هذا التلاعب بشاعر الإنجليز الملهم على أيدي أحد القادمين من المستعمرات (والقادم فى هذه الحالة من ذلك الجزء من كيبك الناطق بالفرنسية) ، فإن الأمريكيين لم يكونوا أقل تشككًا فى هذه الثقافة الوافدة ذات الطابع الفرنسى. فى إطار مراجعته النقدية لعرض *Les Atrides* ، والمنشورة فى جريدة فيليدج فويس *Village Voice* يقول مايكل فينجولد Feingold :

كان لدى من الأسباب ما يجعلنى أتوجس خيفة من قدوم
دجال آخر من دجالى أوروبا الأزياء ، ومن تجربة أخرى
تافهة تتخفى وراء تقنيات بارعة تصيب الجمهور بالإرباك ،
وزخارف مسرحية تدعى الفرائبية من ذلك النوع الذى طالما
سعت الصحافة الدولية التى يغلب عليها المداهنة والتملق إلى
فرضه علينا فى تلك السنوات التعسة من الماضى القريب .
لقد أعددت نفسى لتجربة مملة . لكن الملل لم يقربنى بطبيعة

الحال. كان لابد أن أتعلم من اختيار منوشكين لمادتها أن ما تسببه من إرباكات للجمهور إنما بفرض تجهيزه لخبرة أكبر مما اعتاد عليه. وكان هذا ما حصلنا عليه .

(107 : 1992)

كان اختيار المادة بالنسبة لـ فينجلد هو الذى سمح بوجود استراتيجيات التأويل التى وضعتها المخرجة فى مكانها ، كما سمح بأن تكون هذه الاستراتيجيات حافزاً على إشراك الجمهور .

إن هذه المحاولات الخاصة بإعادة معالجة النصوص الكلاسيكية التى تنتمى إلى التراث المسرحى إنما تكشف عن هاجس معاصر منشغل بمسرحة النصوص القديمة بغية استكناه إمكانات الأداء المسرحى فى الحاضر ، واستكناه الحاضر ذاته . تتسبب هذه المحاولات إلى ما أسماه روجر بروملى Byomley بـ " جنس التذكر " Genre of Remembering (5 : 1988) . ترتكن هذه المحاولات إلى جمهور لديه الرغبة والادراك ، ويحدوه الحنين إلى النصوص الكلاسيكية ، لكن هذا الجمهور ذاته ينجذب إلى الحدث لما ينطوى عليه من تجديد وترميم لهذا النص . إن أحداثاً مسرحية من قبيل عرض حلم منتصف ليلة صيف الذى قدمه ليباج وعرض *Les Atrides* الذى قدمته منوشكين ، وتحليل بروم لما قام به من معالجات شكسبيرية ينظر إليها بوصفها معبرة عن ذروة فن العرض المسرحى الرفيع فى أوائل التسعينيات ، ويتأكد هذا الزعم من خلال قدر الاهتمام الذى حظى به بروك ، وليباج ، ومنوشكين فى كل من الصحافة الشعبية والصحافة الأكاديمية . هذه الأحداث توحى أيضاً بالافتتان البالغ بالنص القديم بوصفه نصاً حديثاً . تحت أية ظروف يعاد تقديم الماضى لتفرجين متواجدين داخل اقتصادات فرجة كوكبية ، ومحلية ؟ وماذا نصنع من ذلك الماضى عندما نراه ؟

يشير فريدريك جيمسون Jameson إلى أننا "فى اللحظة ذاتها التى نشكو فيها من أفول التفكير التاريخى historicity ، فإننا نعتبر جميعاً الثقافة المعاصرة تاريخية التوجه دون موارد ، وذلك بالمعنى السيئ الذى يحيل إلى شهية كاسحة وتفتقر إلى التمييز تنزع إلى الأساليب والصيغ الميتة ، بل تنزع فى حقيقة الأمر إلى كل الأساليب والصيغ المنتسبة إلى ماضٍ ميت" ، (526 : 1989b)؛ والعرض المسرحى بطبيعة الحال يشكل فضاءً واضحاً لمثل هذا الهاجس المشغول بـ " ماضٍ ميت " . إن الخط الذى تجتمع حوله المادة التى يناقشها هذا الكتاب هو الماضى الذى يشكل النقطة المرجعية (المتاحة على ما يبدو لكل من القراء والمتفرجين) التى تجعل بالإمكان تلقي عرض معاصر من خلال إدراك (إن من لم يكن دائماً معرفة) حادثة تاريخية سابقة . أدرك أنه بالإمكان اختيار أية لحظة أو لحظات من الماضى التاريخى من أحدثها إلى أكثرها إيفالاً فى القدم وتحديد نصوص العرض performance texts التى تعيد خلق هذه التواريخ فى الحاضر ولصالحه . إلا أن العروض التى ترتبط بشكسبير بوصفه دالاً تشكل إجمالاً أكثر محاولات إعادة توظيف الماضى تركيزاً ووضوحاً ، على اعتبار أن مسرحيات شكسبير تشكل - كما أشار تيرنس هوكس Hawkes مؤخراً - واحدة من المؤسسات المحورية التى تقوم الثقافة من خلالها بتوليد المعنى : " هذا ما تفعله مسرحيات شكسبير وتلك هى الكيفية التى تعمل بها ، وذلك هو سبب وجودها . إن شكسبير لا يؤدى معنى : إنما نحن الذين نؤدى معنى من خلال شكسبير ، (3 : 1922) (٢٥) . على نحو أكثر فطنة (أو قل على نحو أكثر وقاحة) تصاغ الفكرة ذاتها بالقول بأن شكسبير يمثل "الذكر الأبيض الميت عند أعلى نقطة يمكن أن يبلغها: فهو قمة التراتب القهرى الذى يشكله التراث

المعتمد، وحليف النخبوية المحافظة والسيادة الأبوية ، والامبريالية الاستعمارية" (إعلان عن التيمة الأساسية لللتقى معهد شكسبير السنوى المنعقد عام ١٩٩٢ فى جامعة سياتى بنيويورك تحت عنوان شكسبير وما ينطوى عليه من تعددية ثقافية *Multicultural Shakespeare* ") . إن مثل هذا التوصيف لشكسبير يشير إلى الوظيفة التى يلعبها ، والتى تتجلى فى شغله لنهايتى خط متصل continuum تمثله المقولة التالية : يمكن لشكسبير أن يكون كلاً من " معطف فضفاض من سلطوية أحادية التوجه univocal يتخفى ورائها من يأخذون عن نصوصه " ، وذريعة لجذب الانتباه إلى مسألة التمثيل representation " بوصفها رداءً ... يسمح بالحكم على الطريقة التى فُصل بها " (Rosler 1983 : 194) (٢٦)

إذا كانت هذه الأسباب قد تجعل من اختيار شكسبير أمراً مفروضاً منه ، فمن الصحيح أيضاً أن هناك من الفترات التاريخية الأخرى ما يتم تقديمه بشكل منتظم فى الحاضر (سواء من خلال نصوص مكتوبة تحمل الطابع الدرامى فى الأساس أو من خلال نصوص أخرى أدبية / غير أدبية) ، كما أن العديد - بل ربما كل - من هذه المواضع فى الحاضر Pasts in the Present تستحق اهتماماً نقدياً بالغاً . وكما يتبين من مثال منوشكين ، فإن النصوص المصادر التى يتولد منها العرض الدرامى تظل تلعب دور الحدث التاريخى السابق الذى يتطلع إليه المبدعون بغية إنجاز عرض يحمل الطابع المعاصر ، أو إنجاز عمليات إعادة كتابة يغلب عليها الطابع الراديكالى . وإذا وسعنا دائرة البحث سنجد أن " ريبورتوار ؛ الدراما اليونانية - كما يتبين من أعمال منوشكين الحديثة - قد جذب اهتمام ممارسى المسرح المهتمين باختبار ، وإعادة تعريف الإمكانيات التى ينطوى عليها العرض المسرحى . تقدم ماريان ماكدونالد Mcdonald فى كتابها الذى يحمل

عنوان شمش قديمة وضوء حديث : الدراما اليونانية على المسرح الحديث
استعراضاً لافتاً لبعض المعالجات المعاصرة ، وإن كان العداء الذى أبداه واحد من
الصحفيين - على الأقل - الذين راجعوا الكتاب ، ووصفه بأنه " يستند إلى
منهجية غاية فى الانتقائية eclectic " (Wiles 1992 : 394) يوحى بمقاومة
نقدية عامة تجاه الانحراف الزائد عن النصوص المصادر. لكنى اختلف فى نقدي
للكتاب إلى حد ما ، وأرى أن ماكدونالد لم تعمق بحثها على نحو كافٍ ، فتجنبت
العديد من المحاولات التى توظف الدراما اليونانية فى الحاضر، مكتفية بعدد
قليل من أسماء الطليعة المسرحية التى نالت حظاً أوفر من التقدير (وأذكر هنا
أسماء من قبيل بيتر سيلارز Sellars، وسوزوكى تاداشى Tadashi، وتوماس
ميرفى Murphy، وآخرين). كان بإمكان ماكدونالد أيضاً على سبيل المثال أن
تتناول المحاولات المتعددة لإعادة كتابة الأسطورة اليونانية (التي تشكل الحبكة فى
كل النصوص موضوع الدراسة) التى شاعت لأسباب واضحة بين كاتبات الدراما
المنتميات إلى النزعة النسوية. (٢٧)

كما يكشف كتاب ماكدونالد بشكل فعال، فإن استراتيجيات المعالجة الدرامية،
وما تتطوى عليه من آثار تشكل موضوعاً أسراً للدراسة، وإن كانت بواعث تمثيل
الماضى على هذا النحو ، فضلاً عن المؤثرات الثقافية فى سياقها الأشمل بحاجة
جميعها إلى فهم أفضل. لا يكفى أن نقر بأن النص قابل لإعادة الكتابة، ويعاد
كتابته فعلاً ، وإنما يلزمنا أيضاً أن نستكنه الكيفية التى تؤدي بها عمليات إعادة
الكتابة تلك وظيفتها داخل البنيات التى تشكل الثقافة. فضلاً عن ذلك ، قد تكون
هناك ضرورة لفحص صوت الشخصية التى يؤدي من خلالها النص، وعلاقة

هذا الأداء بالثقافة السائدة التي تمارس دورها بشكل متزايد (كما يزعم روبنز Robins) من خلال شبكة كوكبية- محلية (1991:33-36).

إن كان كتاب ماكدونالد يؤدي وظيفة نافعة - لا شك في ذلك - في توثيقه المفصل لهذه العروض، فمن الضرورة بمكان أيضاً أن يكون هناك معالجة للعروض المتكاثرة التي يتم إبداعها حول نص بعينه . ولعلنا على هذا النحو نتمكن من تعلم المزيد عن حدود العرض، وعن كتابة التواريخ histories. إضافة إلى ذلك فإن هذه الأسباب تجعل من المناسب هنا أن نتناول ذلك الماضي الذي حظى أكثر من غيره بأكثر أشكال التقدير ، ألا وهو عصر النهضة ، وذلك من خلال بناءه وتمركزه حول نصوص شكسبير . كما أن استحضار الماضي من خلال بعض العناصر المرتبطة بشكسبير يمثل استراتيجية نافعة في هذا الكتاب. وقد سهلت لى هذه الاستراتيجية إنجاز مشروع لطالما اعتقدت أنه ضرورى : وهو إنجاز كتاب عن الإنتاج الثقافى المعاصر لا ينحصر داخل حدود جنس فنى بعينه . ومن ثم أركز هنا بشكل مقصود على الإنتاج الثقافى المرتبط بجنس (أجناس) المسرح/الدrama فى شكلها الأوسع. تنحصر مجمل الكتابات حول التجليات المعاصرة للمسرح/الدrama فى الغالب الأعم داخل منظور غاية فى الضيق : أى أن الأمر ينحصر فى إجراء دراسات مسحية محكومة بعوامل القومية ، أو المؤلف، أو الفترة ، أو اهتمام الباحث. ^(٢٨) إن النصوص المكتوبة حول المسرح/الدrama المعاصرة (ة) سواء كانت دراسات مسحية، أو متمركزة حول كاتب واحد بعينه تكاد دائماً تحمل- بشكل مضمهر أو صريح- الأجندة الخاصة بمن سيشكل التراث/ تراثاً المعتمد/ معتمداً والذي ستقدم مسرحياته و/أو تدرس لمدة مائة عام من الآن. فضلاً عن ذلك ، فإنه لى يصح هذا الزعم لابد من نشر نص

مسرحية، وهو مالن يحدث عمومًا إلا إذا تحولت المسرحية إلى عرضٍ محترف، وربما الأفضل عرضين. إن مايكل فاندن هوفيل Henvel محق تمامًا في سياق تأكيده على ضرورة وجود "حواريات مسرحية" جديدة new dialogics pf theatre، عندما يقول :

إن النقاد و الأكاديميين المسؤولين عن تشكيل التراث الدرامي المعتمد الذي يكاد يغلب عليه الطابع الأدبي قد درجوا بشكل مستمر على الانحياز بشكل واضح إلى صف الكلمة المكتوبة . أنهم يعتقدون أنه ما لم يكن هناك نص درامي يمكن تحليله، فلا يمكن أن يكون هناك حدث مسرحي يلتفت إليه"

(1991:17)

عوضًا عن عملية توسط mediation تسعى إلى الإقصاء exclude لا الإدراج include، وتسعى إلى التحديد المسبق لأفضل ما في اللحظة الإنسانية- عوضًا عن ذلك من الأهمية بمكان أن نضطلع بمقارنة معقدة لمسألة القراءة، والاستمتاع بالعمل الفني، والأمر هنا لا يقتصر فقط على العدد الهائل من المسارح والصيغ الدرامية الموجودة في هذه اللحظة التاريخية (بغض النظر عما إذا كانت هذه المسارح وتلك الصيغ متاحة من خلال النشر بوصفها أعمالاً فنية) وإنما يرتبط أيضًا بعلاقاتها بالمؤسسات الأخرى المستولة عن إنتاج المعنى العام . وهنا يشكل استحضار الماضي وسيلة مجدية لإحداث هذه العلاقة، وذلك أنني أشك أنه بالإمكان أن نجد نصًا لا يحيل إلى حدث سابق تلك بطبيعة الحال هي أطروحة "قابلية التكرار" iterability التي طرحتها ما بعد البنيوية والتي تعنى أنه لا يمكن لأي نص أن يكون ذا دلالة مالم يكن مقابسًا quoter لنصوص أخرى ، وقادرًا في ذاته على أن يكون مصدرًا للاقتباس^(٢٩). ولعلنا هنا نتذكر أيضًا مقولة چوديث

بتلر Butler التي تحذرنا فيها من أن "اقتباس المعيار" السائد لا يعنى بالضرورة إزاحة هذا المعيار السائد على نحو غاية فى الإيلاام، وذلك بوصفه الرغبة عينها التي ينزع إليها الخاضعون له ، والأداء الذى يؤتونه" (1993:133) - وقد يطل هذا التحذير مشروع إعادة قراءة شكسبير على نحو "راديكالى" وذلك بشكل واضح.

الأمر المؤكد أن قابلية نصوص شكسبير للتكرار تم تناولها من قبل . وكما يقول جارى تيلور Taylor فإن مشروع business "إعادة خلق" reinventing شكسبير هو مشروع ممتد وحتمى فى آن (1990). لقد قام كل جيل من منتجى المسرح ونقاده بابتداع شكسبير الخاص به، وليست اللحظة الحاضرة استثناءً من ذلك . الأمر الهام بالنسبة لعمليات إعادة الابتداع المعاصرة هو موقعها فى اللحظة التاريخية التى يتحدث عنها جيمسون، فضلاً عن موقعها فى المجال العام للإنتاج الدرامى - أى الكيفية التى يشتبك فيها الماضى مع ما يسمى بالأعمال الأصلية . إن كتاب روبى كون Cohn الذى يحمل عنوان فروع شكسبيرية حديثة (1976) *Modern Shakespearean Offshoots* وفصلها المعنون "شكسبير يمينياً ويسارياً" المنشور ضمن كتابها الأحداث الذى يحمل عنوان الرجوع عن الواقعية (1991) *Retreats from Realism* تعد جميعاً مثلاً على ما أقصده فيما تقدمه من قراءات للدراما البريطانية المعاصرة التى تعالقت بشكل ما مع فعل شكسبيرى سابق. إن ما تقدمه كون من توصيف مفيد لمجمل الأعمال الدرامية البريطانية التى ترتبط بشكسبير من خلال علاقات واضحة بشكل أو بآخر - هذا التوصيف يعنى - كما تقول كون - "أن إحدى طرق الهروب

من الواقعية المعاصرة تكمن فى التعامل مع شكسبير بوصفه أحد معاصرينا، وهو الأمر الذى ينطوى على مفارقة" (1991:49). فحص مايكل سكوت Scott فى كتابه *المعنون شكسبير ومؤلف الدراما الحديث Shakespeare and the Modern Dramatist* (1991:49) علاقات شبيهة، مركزاً على الكيفية التى "حاول بها مؤلفو الدراما المحدثون الذين يصدر عن وضعيات أونطولوجية مختلفة أن ينزعوا الألفة defamiliarise عن شكسبير" (1989:136).

إن ما يدفعنى إلى العودة إلى هذه المنطقة من جديد هو إحساس بالحاجة إلى توصيف وافٍ من الناحية النظرية للوظيفة التى يلعبها الماضى (تقر كون نفسها فى مقدمة كتابها الرجوع عن الواقعية بافتقار جيلها إلى الممارسة التى تستند إلى أساس نظرى واضح)، فضلاً عن إحساس بالحاجة إلى وجود "ريبرتوار" أكثر اشتمالاً، بحيث لا يضم فقط المحاولات البريطانية التى راجعت الماضى، أو مجرد الأعمال الدرامية التى تظهر على المسارح الرئيسية فى العالم الناطق بالانجليزية. (٣٠)

لا يعنى ذلك أن عملية إعادة خلق الماضى واحدة فى كل الجغرافيات موضع البحث هنا- الأمر عكس ذلك تماماً. إن هذه الدراسة هي بالأحرى محاولة لرصد الاقتصاد الكوكبى المتجانس الذى يتجر بشكسبير من خلال الممارسة المسرحية السائدة، فضلاً عن الممارسات غير المتجانسة التى تبنى construct أكثر من صيغة شكسبير بحيث تتناسب مع الاقتصاديات المحلية الخاصة. وعلى الرغم من محاولتى إدراج أمثلة على كافة أنواع التجارب التى جسدت الماضى، فإن هذه المحاولة لا ترمى إلى الموسوعية؛ فأنا على وعى تام بأن هناك العديد

من الأمثلة الأخرى المتاحة حتى لو قصرنا الماضي التاريخي على شكسبير، ودائرة المحيطين به بشكل مباشر^(٣١). لم أسع هنا إلا إلى الجمع بين مجموعة عروض قد لا تسمح الظروف بتأملها معاً في دراسة أخرى، على هذا النحو؛ وفي بعض الحالات قد لا تتاح الفرص لتأملها على الإطلاق. موجز القول أن هذه العروض هي تلك التي أثارت اهتمامي.^(٣٢) آمل أن يشتبك هذا "الكولاج" مع محاولات القراء تمثيل الماضي، وأن يتمخض هذا التفاعل عن مزيد من الاستكناه لما يصدر عن الحنين من تصورات وآثار.

شكسبير مصدراً للسلطة

استخدم شكسبير - ربما أكثر من أية شخصية أخرى في الثقافة الغربية - للحفاظ على قناعات معينة إزاء النصوص والتاريخ، والأيدولوجيا، والنقد... يؤدي شكسبير وظيفته في العديد من المجالات بوصفه شكلاً من أشكال لغة الإسبرانتو الثقافية.

(Jean E. Howard and Marion O'Connor 1987:4)

ليس هناك جديد. هذا فصل تقليدي. سياسة، ولا مضيفة للوقت. إنهم يعرفون ما سيحصلون عليه، أعطهم إياه. أعطهم الآن النكات التافهة التي يتطلعون إليها.

(توماس في مسرحية The Clink مؤلفها ستيفن جيفريز)

(Stephen Jeffreys)

يدل عرض حلم منتصف ليلة صيف الذي قدمه ليباج، وعرض *Les Atrides* الذي قدمته منوشكين علي الطلب الشديد علي بقايا الأرشيف النصي التي تُبث

فيها الحياة، كذلك فإن هذه العروض بما تحظى به من تمويل جيد، وإقبال شديد تبرز - من خلال لغة العرض المسرحي - الأطروحات المتعلقة بالتاريخ والتي أشار إليها هذا الفصل فيما سبق. يمكن أيضاً لهذه العروض أن تلعب وظيفتها بوصفها علامات تحيل إلى التنظيم الاجتماعي المعاصر: "لقد أصبح مجتمعنا مجتمعاً مرويّاً recited بمعانٍ ثلاثة: فهو مجتمعٌ تتحدد معالمه بالقصص... وبمقاسبات القصص، وبإعادة مقابسة هذه القصص بشكل لا ينتهي، (de Certeau 1984، 186- تأكيد الألفاظ كما في الأصل). غير أن عمليات إعادة المقابسة اللانهائية (والتي يمكن القول بأنها متنافرة غالباً) يمكن أن تتمخض عن آثار تتجاوز الحقل المعرفي الذي توحى به عملية إعادة المقابسة، فربما علينا أن نستكنه ذلك بوصفه ممارسة توليدية generative. في سياق الحديث عن شكسبير، وبعيداً عن إعادة المقابسة التي تتجسد في العرض المسرحي، هناك بطبيعة الحال نشاطاً موازياً ومساوياً في قوته وزخمه، ويتجسد في البحث الأكاديمي.

إن كان من قبيل البدهيات الآن الزعم بأن الإنسانيات "في أزمة" (وهو موضوع يستعرضه باتريك برانتلينجر Brantlinger باقتدار في الفصل الافتتاحي من كتابه المعنون *آثار أقدام كروزو* *crusoe's Footprints*) فإن أحد أعراض تلك الأزمة يتمثل في تكاثر الخطابات الأكاديمية، كما يتمثل في هذا المدى من القراءات التي تزعم لنفسها الرواج داخل الفصل الدراسي وخارجه. داخل هذا الحقل المعرفي المتكاثر - أقصد النقد الأدبي - وداخل إطار الإنسانيات لا تجد ما يضاهي أو يجاري مجال الدراسات الشكسبيرية في توسعها وامتدادها. عندما يعلق برانتلينجر بسخرية علي ما تعقده رابطة اللغة الحديثة

Modern Language Association من ألف جلسة وجلسة فكرية ومجانية للجميع (يعجز الملك شهریار أن يبقى مستيقظاً أثناءها - لكن لعل الأمان يكمن في أعداد الجلسات، وما يحدث فيها من هرج ومرج)، (1990:14) يفوته الإشارة إلى أن بعضاً من الألف جلسة وجلسة تجذب (وتتطلب بشكل مساوٍ) جمهوراً أكثر مما تجذبه الجلسات الأخرى. كما أن بعضاً من هذه الجلسات تحقق لنفسها جمهوراً أوسع بكثير من الجمهور الأصلي الذي تستوعبه القاعة. تقوم مجموعة المقالات التي نشرها كامبس Kamps في كتاب بعنوان شكسبير في اليسار واليمين *Shakespeare Left and Right* أساساً على أربعة أوراق بحثية "قدمت أول الأمر في جلسة خاصة عقدتها رابطة اللغة الحديثة بعنوان "دور الأيديولوجيا في النقد، والنقد الشارح المتعلق بشكسبير" في واشنطن عام ١٩٨٩، (1991: ix). يعود النزاع - كما يسميه كامبس إلى انتشار التأويل الراديكالي الذي يروج له اليسار والذي يحدث الأثر التالي على اليمين (استخدام هنا فئتي اليسار واليمين كما يستخدمان في عنوان، ونص كتاب كامبس):

يوجد اليوم إحساس بالخوف العميق لدى العديدين منهم (اليمين) بأن اليسار سيحكم سيطرته قريباً على أقسام اللغة الإنجليزية، والمقررات الدراسية، والمجلات المتخصصة، والصحف الجامعية - وهذا التخوف يتجلى في الدعوة إلى إنقاذ التراث المعتمد والتقليدي الخاص بالحضارة الغربية من محاولات رفعه من كتب المختارات الأدبية anthologies، والمقررات الدراسية ليحلى محله أدب المرأة، وأدب الأقليات، وأدب المتأدلجين ideologues. (1991:2)

موجز القول أن الفترة منذ ١٩٨٠ شهدت تغيراً هائلاً في ممارسة النقد الأكاديمي المتعلق بشكسبير وغيره من كتاب الدراما في عصر النهضة. يكفي لتأكيد هذا الزعم - أو ما يزعمه كامبس - نظرة سريعة علي فصلية شكسبير *Shakespeare Quarterly* الصادرة عن Folger Shakespeare Library في مجلد عام ١٩٨٠ ضمت المقالات المنشورة عناوين من قبيل "بناء الملك لير"، و"مسرحية العاصفة لشكسبير: الرجل الحكيم بوصفه بطلاً"، و"المنطق في مواجهة العالم المتهرىء في الكوميديا الشكسبيرية، و"التيّسات النقيضة، والصياغة الدراماتورية لمسرحية هنري الخامس".^(٣٣) وفي وقت لاحق على ذلك (خريف ١٩٩١) تظهر المجلة حاملة العناوين التالية: "انتقدني بحصافة: الازدراء الكوميدي، والوعى الطبقي عند شكسبير، و"وثائق في الجنون": قراءة الجنون والجنوسة في مآسى شكسبير والثقافة الحديثة الباكرة، و"أين الأمهات عند شكسبير؟ خيارات تمثيل الجنوسة في عصر النهضة الإنجليزي"،^(٣٤). تكشف هذه العناوين الأخيرة عن اهتمامات مدارس نقدية من قبيل المادية الثقافية، والنسوية، والتاريخانية الجديدة، وهذه المدارس إن كانت قد ظهرت عام ١٩٨٠ إلا أنها تسيدت الدراسات الشكسبيرية مع مطلع التسعينيات. وكما يشير جاري تيلور فيما يسطره من تاريخ ثقافي لشكسبير، والصناعة التي تقوم علي شكسبير، فإن التقنيات والمفردات النقدية نأخذها الآن (وللمرة الأولى) عن كتاب لا يُعتبرون، ولا يعدون متخصصون في عصر النهضة - وإنما نأخذها عن ديريدا، ولا كان، وبارت، وفوكو، وويليامز، وهال (وهؤلاء يعبرون بطبيعة الحال عن عرض آخر من أعراض أزمة الإنسانيات، والذي يسميه ماركيور J.G. Marquior إسهاال النظرية "theorrhea").^(٣٥) رغم ذلك فإن تيلور يجعل

قراءه علي وعي كافٍ بحيث يخبرهم بأن الأنموذج النقدي critical paradigm لا يمكن تجنبه: ذلك أن هذه النماذج نتاج لحظة تاريخية، ويلزم علي النقاد استخدامها لسرد قصص عن ذواتهم (364 - 362: 1989). لذا شئنا أم أبينا فإن القصص التي تحكى الآن من خلال القراءات التي تقدم لشكسبير وآخرين - داخل إطار الإنتاج الأكاديمي الخاص بعصر النهضة - هذه القصص تختلف عن تلك التي كانت تحكى عام ١٩٨٠.

وفي إطار بروز هذه الطرائق الجديدة لمسرحة نصوص قديمة أصبحت الكلمة الرائجة اليوم (أو ربما علي مدار العقد الماضي) هي الراديكالية. إن الحقيقة الحتمية التي تمخص عنها النقد المتخصص في شكسبير - سواء بالنسبة لليساو أو اليمين - هو ضرورة ترسيخ أهمية شكسبير داخل المؤسسات المختلفة. إن توصيف جان هوارد, Howard وماريون أوكونور O'Connors لشكسبير باعتباره "شكلاً من أشكال الاسبرانتو الثقافي، يؤكد هذه النقطة بشكل دقيق. إن كانت تلك الحقيقة تبدو واضحة جلية داخل التراث البريطاني كما تزعم مارجو هاينيمان Heinemann في مقالها الجميل الذي يحمل عنوان "كيف قرأ بريشت شيكسبير"، (الذي تقول فيه إن شكسبير هناك، يقبع في العمق من الثقافة، واللغة، ووسائل الاعلام، والنظام التعليمي في بريطانيا، (1985:204) (٣٦) فيجب أن نتذكر أن شكسبير يملك أيضاً فضاءً كوكبياً، خصوصاً في العالم الناطق بالإنجليزية. وذكرونا مايكل بريستول Bristol بأن "شهرة شكسبير الدولية إنما تعزى إلي الأثر الذي تحدثه الدراسات الإنسانية ذات التوجه الإنساني humanist، والتي تبرز كونية شكسبير، وقدرته علي تمثيل "الوضع

الإنسانى العام، وقدرته على تجاوز الأبعاد المحلية التي تتطوى عليها الثقافة في خصوصيتها التاريخية، (23: 1990). ويضيف بريستول ملاحظة أخرى بقوله أن "أحد الدلائل الأكثر وضوحًا على الأهمية الخاصة التي يحوزها شكسبير في سياسة الثقافة الأدبية داخل أمريكا الشمالية في المرحلة الرأسمالية المتأخرة، هو ذلك الكم الهائل من الدراسات الأكاديمية النقدية، والتعليقات التي لا تزال تتراكم حول أعماله (28: 1990). في إطار الصياغة الراديكالية لمشروع شكسبير سنجد أن نقد كل من التاريخانية الجديدة (الذي يشخصه وولتر كوين Cohen باعتباره توصيفًا) ("للاختلاف التاريخي" وإن كان لا يفسر "التغير التاريخي" (32: 1987) والمادية الثقافية (الذي يصف هووكس Hawkes أفضل ما تمخض عنه بأنه يقدم لنا أمثلة مقنعة على ما يمكن أن يحدثه هذا النقد البريطاني في طباعة التاريخ الجديد، والمسيّس من اهتزاز في الماضي الإليزابيثي، والحاضر الذي أعقب حكم تاتشر، "151: 1992") قد تم توظيفهما بشكل أساسي في تفعيل تحولات النماذج النقدية التي أشرنا إليها.

سيجد القارئ تلخيصات ممتازة للاختلافات بين الأنماط النقدية السائدة في مقال كوين بعنوان "النقد السياسى لنصوص شكسبير" (١٩٨٧)، ومقال وين wayne بعنوان "السلطة" والسياسة، والنص الشكسبيرى" (1987)، ومن ثم لا أجدني راغبة في تكرار ما استعرضاه في دراستهما. مع ذلك، فمن الأهمية بمكان إبراز التأثير الخاص الذي أحدثته هذه الممارسات النقدية، إن الرابط الذي يجمع بين هذه الأنماط النقدية هو تجاهلها للاستراتيجية النقدية التقليدية التي "تعالج أعمال شكسبير بوصفها شعرًا"، وتعتبر أن وسيطه في

التعبير هو اللغة، متناسية كل شيء آخر" (Kavanagh 1985:147) . وعندما يعلن جيمس كافانا أنه "إذا كان ثمة ما يمكن قوله عن المسرح الشكسبيرى ، فهو أن هذا المسرح لم يكن يقصد له أن يتورط فيما نسميه الآن "الأدبية" (1985:147) فهو بذلك يبرز ذلك الرابط بين هذه المنهجيات النقدية المتمثل فى الأداء الاجتماعى - الأيديولوجى للنصوص المصدر source texts . وفى الوقت الذى أخذت فيه هذه الجهود النقدية بعين الاعتبار ذلك الأداء (بمعناه الأوسع- على المسرح، وأيضاً تداخله مع الممارسات الاجتماعية) فإن الوضعيات المتعلقة بالجنوسة، والطبقة، والعرق، والممارسة الجنسية قد دخلت مرة أخرى إلى الساحة على نحو يجعل كلاً من التأويل التقليدى ذى الطابع الإنسانى، والحنين الجمعى يسعيان إلى إبطال مفعول هذه الوضعيات. ينشغل جانب من هذه الطاقة النقدية بالممارسة الدرامية الإليزابيثية، بينما يصر جانب آخر على الاهتمام بتلك الممارسات الدرامية التى تثبت الحيوية فى المسارح المعاصرة.

مرة أخرى أشير إلى وجود اهتمام مقصود بالمسرح البريطانى (كما هو الحال مثلاً فى دراسة آلان سنفيك Sinfield التى تحمل عنوان "شكسبير الملكى : المسرح وصناعة الأيديولوجيا" (1985c)، وهى بمثابة تذكرة مفيدة بالرواج الحالى الذى يلقاه شكسبير بوصفه مصدرًا للقوة الملكية)، إلا أن هناك العديد من الأمثلة القومية الأخرى، التى تكاد تشير دائماً إلى ذلك الإحكام الذى يتسم به "التعليم" الامبريالى. يلفت مارتن أوركين Orkin - على سبيل المثال- انتباهنا إلى هذه الوظيفة بعينها عندما يقول :

"في جنوب أفريقيا- كما هو الحال غالباً في غيرها من بلدان عالم الاستعمار، وعالم ما بعد الاستعمار - كان أغلب من عالج نصوص شكسبير من أفراد الطبقة الحاكمة المتعلمة والناطقين بالإنجليزية؛ والتي كانت معالجاتها لشكسبير في الأساس وسيلة للبرهنة على ارتباطهم الوجداني بالمراكز الامبريالية والاستعمارية من ثم تصبح حيازة نصوص شكسبير، ومعرفتها قرينة على حيازة السلطة... لقد أضحت شكسبير بالنسبة لأفراد الطبقة الحاكمة المتعلمة أحد دوال Signifier "الحضارة" وهو أمر مريب، ومن ثم لا يجب أن ننسى أن شكسبير في جنوب أفريقيا أيضاً أحد دوال "حضارة" الأبارتيد البيضاء. إن مثل هذه الشبكة من الاستخدامات التي توظف شكسبير لا تخترق فقط مؤسسات التعليم، ووسائل الاعلام، والمسرح السائد، والهيئات الثقافية العامة، وإنما تخترق أيضاً تفكير بعض التكتلات الكبيرة في البلد التي تملك رأس المال.

(1991:235)

في مثل هذه الشبكة من الاستخدامات نجد أن فهم ظروف الأداء (فوق الخشبة، وداخل الفصل الدراسي) ليس إلا ساحة نزاع يمكن داخل حدودها مساءلة وترسيخ الخبرات المعاصرة، وتجليات السلطة:

إن شكسبير في نهاية الأمر يكتسب دلالاته داخل هذا المناخ الثقافي [الخاص باليمين الجديد] بوصفه تجسيداً متميزاً للقيم الغربية، وبوصفه عنصراً أصلياً داخل المقرر الأساسي الخاص بالثقافة الغربية. ومن هذا المنطلق فإن التأويل الصحيح للمسرحية له علاقة بالمصلحة القومية.

(Bristol 1991:32)

أما بالنسبة لفريق "الراديكاليين" ، فلا بد من وجود أثر ثقافى ما ضمن عملية تفكيك الآليات الملازمة للسلطة، والآليات التى تخدمها - تلك الآليات التى تصدر عن ، هذه المجموعة من النصوص وتصاحبها . يختم دوليمور Dollimore تقييمه الخاص "لشكسبير والمادية الثقافية" والتاريخانية الجديدة بالقول:

إن الحاجة إلى كشف فعالية وتعقد عملية الإحتواء containment بطابعها الأيديولوجى... والرغبة فى الكشف عن هذه العملية تحمل فى ذاتها الطابع المعارض، وتدفعها المعرفة (المؤلة مع ذلك) بأن هذه العملية مشروطة تاريخياً، ومنحازة.

(1985:15)

هناك كتاب آخرون مثل بريستول يتخذون موقفاً أكثر إبهاماً ؛ يقول بريستول :

تمتلاً المؤسسات فعلياً بالذوات الاجتماعية التى قد يكون لها الأجندة الخاصة بها والتى تختلف بشكل جوهري عن الأجندات التى تلزمها بها هذه المؤسسات منذ البداية. ويفترض أن يكون تحرير تلك الطاقات الكامنة التى تملكها هذه الذوات هو الاهتمام الأكبر الذى يشغل برنامج بحثى تدفعه النظرة النقدية . إلا أن هذا الاهتمام لا يمكن تحقيقه من خلال عملية إعادة مسرحية جديدة للنص النقيض للقيم المعيارية، ولا من خلال قول أمور محظورة عن شكسبير.

(1990:61)

إلا أن ذلك بطبيعة الحال لم يمنع العديد من الأكاديميين وممارسي المسرح عن محاولة فعل ذلك الأمر بعينه .

فى مسرحية ستيفن جيفرى التى تحمل عنوان (1990) *The Clink* والتى تدور أحداثها فى لندن فى نهاية حكم الملكة اليزابيث الأولى ، نجد أن أغلب الفعل الدرامى ناتج عن التناقض فى فهم الحدود الفنية للكوميديا . يؤكد توماس (كما يشير إلى ذلك المقتطف المشار إليه فى فاتحة هذا الجزء) على ضرورة الاستمرار، ذلك أنه لا غبار على "عدم وجود جديد" . من ناحية أخرى نجد أخيه لوسيبيوس Lucius (الذى يمثل النصف الآخر من الفعل الدرامى المزدوج الذى يشكّلانه معاً) وهو يزعم وجود أسلوب جديد فى الأداء ، أسلوب يمكنه من الحصول على راعٍ فنى Patron ثرى، ويحظى بمكانة هامة. لكن محاولات لوسيوس تجاوز "قواعد" الممارسة الكوميدية تتغير فى اللحظة التى تستغل فيها هذه الممارسة لأغراض سياسية مختلفة تماماً: إذ يتحول لوسيوس إلى مجرد وسيلة تمكن العرض البريطانى من تحقيق منافسى إنجلترا من الأوروبيين بشكل بالغ. أمام هذه المخاطر يصبح قدر لوسيوس أبعد ما يكون عن الفكاهة، حيث يتم إرساله إلى عارضة مرساة نهر التيمز المتجمد حيث يحتمل أن يلقى حتفه متجمداً لو ظل النهر فى حالة التجمد، ولو ذاب النهر فسوف يموت غرقاً . يصف لوسيوس هذه المحنة العصبية بالقول أنها "عقاب أشبه بعقاب يعقوب. تحمل هذه المحنة طابعاً فكرياً أكثر مما تعودنا" (Jeffres1990:84) وفى المشهد الذى يلتئم فيه شمل الأخوين على النهر المتجمد تبرز حدود الكوميديا:

توماس : أخبرنى - هل سارت الأمور على مايرام فى

الكوميديا الجديدة؟

لوسيوس : أعجبتهم ، نعم . أعجبتهم كثيراً ، فقط ...

توماس : أزعجت أحدهم .

لوسيوس : نعم ، نعم ، صحيح . أن يكون المرء فكها عليه أن

يواجه مسئوليات معينة .

توماس : لم أكن أعرف .

لوسيوس : ماذا ؟

توماس : ثلاثة أيام بدونك، فى أداء هذا الفصل. لقد أدركت

أنتى لست فكها .

(الكلام المقطوع فى الأصل, 83:1990)

إن تجاوز مجموع الممارسات التى تشكل الجنس الفنى يستدعى إنزال العقوبة بموجب القانون؛ كذلك إذا قمت بأداء هذه الممارسات ذاتها دونما خطأ أو انحراف فإنك تخفق فى إرساء دعائم هذا الجنس الفنى تماماً. عندما يؤدى الأخوان معاً يشكلان نوعاً من التكافل بين التجاوز والانتظام ، وهو ما يؤكد فعالية القانون . ولكن عندما يتوقف هذا الأداء ويتبدى فى عناصره المنفصلة، تبين الحدود الجبرية والاختناقات. يستند تراث الكوميديا إلى افراط فى ممارساته الخاصة، وهذا الافراط يتم توظيفه واستعادته لصالح تشكيل هذا التراث. ^(٣٨) يعتبر هذا العرض إلى حدٍ ما من نوعية العروض التى يستهدفها ذلك النقد المنشغل بإعادة تدوير recycling، وإعادة معالجة، وإعادة قراءة، وإعادة النظر فى شكسبير .

الواضح أن أغلب النقاشات البحثية المتعلقة بمسألتى المعالجة وإعادة المعالجة تشغل بالكيفية التى تتم بها معالجة درة تاج التراث الأدبى/الدرامى المعتمد فى بريطانيا (وفى الدول الناطقة بالإنجليزية) لصالح عمليات اجتماعية ذات أبعاد ثقافية وتاريخية. تؤكد معظم تلك العمليات على الملامح المحددة، والسمات الفارقة التى تميز النماذج الاجتماعية؛ وتحاول بعض هذه العمليات إلقاء الضوء على الظروف التى تتطلب وجود هذه الملامح وتلك السمات عينها ، والتى تستكمل تفاصيلها أيضاً . وإذا أخذت فى الاعتبار التوجه اليسارى (أو مدعى اليسارية) القوى الذى يقف خلف الدرس الأكاديمى الشكسبيرى الحديث، والذى كنا قد وصفناه قبلاً فى هذا الفصل ، لوجدنا أن هناك زخم فى الإنتاج الأكاديمى الذى يقترح ويفحص الظروف التى (قد) تتم فى إطارها عمليات إعادة المعالجة بشكل مناقض للقيم المعيارية التى تنطوى عليها الممارسات الثقافية السائدة.

يتفرع من هذا التوجه النقدى نموذجان محددان جديران بالاهتمام الخاص. أحدهما يتمثل فى إعادة تدوير recycling شكسبير بغية فحص التصورات الخاصة بالتاريخ؛ أما الآخر فيتمثل فى تحريك النقد الشكسبيرى فى اتجاه الدراسات الثقافية. فيما يتعلق بالتاريخ أود بداية أن أنظر فى مثالٍ من مجال العرض المسرحى، ألا وهو الرؤية التى قدمتها آريان منوشكين لمسرحية ريتشارد الثانى (1981)، والتى وصفتها دنيس كيندى Kennedy بأنها شكسبير فى ثوبه الاستشراقى، وهى الرؤية التى "أحرزت نجاحها من خلال ما قامت به من إزاحة هائلة للمواقع الثقافية" cultural dislocation (1993a:296). تكمن المفارقة فى

أن منوشكين اختارت العمل على شكسبير لما يتصف به من لا تزامن (وجود خارج الزمن) انظر الهامش اسفل الصفحة timelessness ، ولأن مسرحياته مثلث شكلاً من أشكال الفضاء النصي المحايد. وهنا تعتبر كيندى على صواب عندما تبرز مخاطر المنهج المسرحي الثقافي intercultural الذى ينزع النصوص من الشروط والظروف التى سمحت بتجسدها لفظياً : (٣٩)

الأمر المؤكد أن منوشكين نجحت فى تفريب شكسبير عن جماهيرها ، كما نجحت فى إبراز تلك الأخرية otheress المدهشة التى تتطوى عليها الحكايات الخرافية. لم يكن ثمة خطر فى أن تتجاوز المركزية الإنجليزية فى ردود أفعالها إزاء هذه العروض. ورغم ذلك فإن إصرارها على فرض أنماط أجنبية رائعة على المسرحيات التاريخية كاد أن يباعد بينها وأية معانى سياسية وتاريخية، ترتبط بالعصر الاليزابيثى أو تمت بصلة بالوقت المعاصر . كانت مسرحية ريتشارد الثانى وقت شكسبير مسرحية سياسية على نحو مثير للخطر ، وذلك لأنها تعرض لإبعاد ملك عن عرشه، وهو أمر لا يرغب الكثير من الملوك فى رؤيته مجسداً بشكل علنى على خشبة المسرح ... إلا أن منوشكين كانت مهتمة بالأسلوب، واستبدلت بالتجربة الاجتماعية التى ينطوى عليها النص تجربة جمالية مؤثرة.

(1993a:296-297)

أتصور أن عرض ريتشارد الثانى كما قدمته منوشكين فى إطار جمالى تغلب عليه التقاليد المسرحية الخاصة بجنوب آسيا قد أكد على استحالة خلق عرض

* الأقواس من وضع المترجم

مسرحى تتأقضى مسئؤل عندما تتفصل أجرومية التعبير عما ترتبط به من زخم تاريخى. لكن رغم ذلك فإن مجرد السعى إلى الفواية الجمالية يكشف عن وجود التاريخ. إن ذلك السعى يكشف عن مجموعة الظروف الخفية التى تتجسد صوتاً وحركة، والتى تتمخض عن تلقى بصرى/سمعى. يتجلى ذلك فى توصيف كيندى لاستجابة الجمهور فى عرض ريتشارد الثانى : "لاحظ بعض المتفرجون بأسى... النقائص الموجودة فى الأبعاد الفكرية، والأبعاد المتعلقة باليمين" (993b:87) إن كانت منوشكين قد أصرت على تقديم مسرحية تاريخية فى صياغة لا تاريخية ahistorical (الكلام مقتبس فى Kennedy 1993b:286) فإن المؤتمر الذى نظمه القسم البريطانى فى الرابطة الدولية لنقاد المسرح لفحص أطروحة يان كوت Jan Kott فى كتابه شكسبير معاصرنا انظر الهامش بعد ما يقرب من خمس وعشرين سنة من صدوره عام ١٩٦١ قد أتاح مرتكزات مختلفة تستند إليها النظرة التاريخية. بينما يعلن كوت سخريته من توجه يضع شكسبير "فى لا زمان " ولا مكان بعينه" (Elsom 1989:15) ، فإن مايكل بوجدانوف يناقش المسألة ذاتها قائلاً :

عندما أشرع فى عمل بروفة مع فرقتي متعلقة بمسرحيتي
هنرى الرابع وهنرى الخامس أبحث عن الطريقة التى كان يتم
بها التعامل مع الظروف السياسية آنذاك ، أجد نفسى أمام
خطوط موازية موحية لما يحدث الآن . لقد كنا نمارس الحكم
على نحو مقرر فى القرن الرابع عشر، ومازلنا نمارسه على
نحو مقرر اليوم.

(مقتبس فى Elsom 1989:17)

* ترجم جبرا إبراهيم جبرا هذا الكتاب إلى العربية تحت العنوان ذاته المترجم]

يؤكد بوجدانوف بشكل محافظ على استمرارية التاريخ بمعناه العام، وبدلالته الخاصة، في الوقت ذاته الذي يبرز فيه عملية المحافظة conservation هذه ، وما يرتبط بها من قسر للنصوص .

إن إصرار بوجدانوف على أن شكسبير مازال، ولا بد أن يكون "معاصرنا" يستند إلى قراءة حريصة ودقيقة للتاريخ الذي يتم مسرحته في النص الأصل. يرى بوجدانوف أن العلاقة بين التمثيلات المختلفة للملابسات التاريخية هي التي تلهم المسرح، وتتمخض عنه . إن مشروع جرييم هولدرنس Holderness في كتابه الذي يحمل عنوان إعادة تدوير شكسبير (1992) *Shakespeare Recycled* هو تحديد ملامح الطابع التاريخي Historiographical الأولى الذي تحمله مسرحيات شكسبير التاريخية، وهو يضطلع بهذه المهمة من خلال قراءاته للمسرحيات كل على حدا، فضلاً عن قرائته للأسئلة المنهجية التي تتعالق بمثل هذه القراءات . فضلاً عن ذلك يلفت هولدرنس الانتباه إلى ما ينطوي عليه الجنس الفني للمسرحية التاريخية من مرونة تجعلها تجمع بين الأنماط الشعبية الرومانسية ، والبحث التاريخي . كذلك تسمح المسرحية التاريخية "بحدوث تفاعل بين الأيديولوجيات المتنوعة، والتي قد تكون متخاضمة" (Holderness 1992b:17) . تختلف المسرحية التاريخية عن التاريخ في قدرتها على أداء خطابات الماضي بوصفها فانتازيا، واضعة بذلك الشخصيات والأحداث في دائرة "ماذا لو" 5. ومن الواضح أن المسرحية التاريخية تشكل فضاءً خلاقاً لتجسيد الماضي في الحاضر، ولتجسيد الماضي بوصفه حاضراً، ويتميز هولدرنس في فحصه للعروض المسرحية التي قدمت عن مسرحيات شكسبير التاريخية بشكل

واضح ومحدد بين إعادة تقديم النص بشكل رجعى reactionary ، وإعادة تقديمه بشكل تقدمى؛ وبين العروض المصممة للحفاظ على تماسك أيديولوجيا الوحدة القومية فى عده تيودور، والعروض التى تبت الحياة فى الظروف التاريخية الخاصة بمسرح شكسبير على نحو يجعل من مسرحية التاريخ مداخله ثقافية راديكالية" (1992b:128-129) . إن ما يقوم به هولدرنس من توظيف "للمونتاچ المعقد" فيما يتعلق بنصوص شكسبير التاريخية (1992b:227) يشكل إطاراً نافعاً لإنتاج المادة التاريخية (ليس فقط فيما يخص شكسبير) التى تضع فى اعتبارها التباينات الديموغرافية، والجغرافية . كذلك فإن هذا الإطار من شأنه أن يجسد التعقيدات التى تتطوى عليها التشكلات الاجتماعية ، لا مجرد أن يقوم بوضعها فى مكانها على الخط المتصل الذى يمثل التاريخ فى معناه العام. يكشف ذلك عن حاجتنا فى المجتمعات المختلفة والمتباينة إلى أن نكون أكثر قدرة على التعامل مع المنتج الثقافى الذى يحظى بانتشار كوكبى ، وإدراك تلك اللحظات التى يتشظى فيها اقتصاد الفرجة فى مجتمع ما فى استجابته إزاء هذا المنتج.

فى دراسة عن "المسرح الامبريالى فى الهند" فى القرنين التاسع عشر، والعشرين تضيف كريستين مانجالا فروست Mangala Frost تعقيداً على علاقة المواجهة الواضحة بين إنجلترا والهند ، وترصد انتشار dissemination صيغة المواجهة تلك من خلال مؤسستى المسرح والتعليم. ^(٤٠) إن رصدها لتواريخ العرض التى تتنافى مع هذه الصيغة (منها على سبيل المثال مشاركة بايشنافاكران أودى Baishnavchran Audy بالتمثيل فى العرض البريطانى لمسرحية عطيل والذى قدم فى كلكتا عام ١٨٤٨) لا يكشف عن القلق العرقى فحسب (وهو أمر ملموس

بالتأكيد) وإنما يكشف أيضاً عن لحظات إدراك التوترات السياسية التي أدت إلى مثل هذا القلق . إن فحصنا للتأثير الذي تحدثه اقتصاديات الإنتاج والتلقى المعقدة على أى تجليات "لتاريخ المسرح" (وهو ما تفعله مانجالا فروست) سوف يزيح كافة أشكال الثنائيات التي تعمل على الحفاظ على الرؤية الثقافية السائدة (Frost 1992). وكما يفعل هولدرنس في إعادة تخيله للمسرحيات التاريخية تقوم مانجالا فروست بطرح تساؤلات جديدة عن حكايات مألوفة، ومعروفة مسبقاً .

يختم هولدرنس كتابه بتحديد معالم ما أسماه "شكسبير" الرجعى الذى يصمم ويبتنى بغية الحفاظ على تماسك تلك الثقافة [البرجوازية] . هناك أيضاً "شكسبير حر" Free Shakespeare ينطوى على قدرة على زعزعة هذه الثقافة، ودفعها فى اتجاه التحول الاجتماعى" (1992b:232) . هذه الصيغة الأخيرة التى يتحلى بها شكسبير هى التى تدفع ماروفيتز Marowitz إلى "إعادة تدوير" recycle شكسبير، وهى عملية تنطوى على استعادة شكسبير وتحريره من أغلال البحث الأكاديمى ، والتناول المسرحى . يهاجم ماروفيتز كل من الباحث الأكاديمى، والممارس المسرحى لتبنيهما منهجاً يرى ماروفيتز أنه يسم اللحظة الحاضرة ، و منهج يعتمد إلى تحجيم وتسفيه ما ينطوى عليه شكسبير من طاقات. فى مقال له يحمل عنوان "اسجنوا الباحثين! حرروا شكسبير!" يتبنى ماروفيتز على ما يبدو، وعلى نحو مثير للجدل الانحيازات التقليدية فى هذا المجال.. لكن هجومه الواضح على چون راسل براون Brown (بوصفه أستاذاً جامعياً ، ومخرجاً مساعداً فى فرقة المسرح القومى الملكى Royal National Theatre)، وعلى ما وصفه ماروفيتز بمغالطة براون - الذى رد على هذا الهجوم

فى نقاط موجزة ومحددة - يكشف عن الهاجس ذاته الذى ابتدأ به هذا الفصل .
يقول ماروفيتز:

من بين الأفكار التى تهجس بها عقول الباحثين جميعاً واحدة
كريمة لأبعد الحدود ، ألا وهى محاولة استعادة حساسية
العصر الاليزابيثى. حتى لو أمكن ذلك ، ولا أظنه ممكناً ،
فسوف يصبح أكثر المحاولات عمقاً على الإطلاق . ما هى
العروض التى قدمت عن نصوص لشكسبير ، وكانت أكثرها
إثارة فى وقتنا؟ المستنسخات المتحفية التى تقدم داخل
الظروف الخاصة بمسرح الجلوب بعد إعادة خلقها من خلال
جهد مضى، أم الأعمال التى صنعت خصيصاً لجمهور ما ،
والتي قدمها مخرجون من أمثال بيتر بروك، وبيتر هال ،
وتيرى هاندز، وتريشور نان ؟

(1991:58)

يتعمد ماروفيتز - بطبيعة الحال - توجيه الهجوم السافر، إلا أن ما يطرحه
من نقد يبرز على نحو بين الآثار التى يترتب عليها استبعاد السباق التاريخى (أو
على الأقل السماح لتأريخ واحد أحادى البعد بأن يكون السياق الذى يمكن أن
تظهر فيه المسرحيات).

فى محاولة أخرى لإلقاء الضوء على التجارب الخاصة بمراجعة شكسبير يرى
هولدرنس أن قوة التراث (أو الموروثة) إنما تكمن فى (عودة) ظهور محاولات
إعادة بناء مسرحى جلوب وروز فى لندن . يردد هولدرنس أصداء النظريات التى
كنا قد استعرضناها فيما سبق ، والتى تتحدث عن توثين fetishisation الماضى

انطلاقاً من بواعث اقتصادية، فيستعرض البواعث التي تقف وراء مشروع إعادة بناء مسرح الجلوب، ويلاحظ أن المصاعب المبدئية المتعلقة بالحصول على تصريحات لاستخدام الأرض تم التغلب عليها من خلال التذرع بمقولة التواصل التاريخي : ذلك أن الموقع الذى تم اختياره لبناء النسخة الجديدة من المسرح يقع بالقرب من بقايا المسرح "الأصل" الذى تم الكشف عنها بشكل جزئى (1992a:251). لكن حتى لو تم بناء هذه النسخة من مسرح الجلوب باستخدام المواد، والأساليب الأصلية، فإنه سيظل - دون شك - نسخة ، وتذكراً لعصر، وتجربة سابقين. وكما تقول سوزان ستيوارت Stewart بشكل محدد ، فإنه لا توجد "هوية تصل ما بين هذه الموجودات objects، وما تحيل إليه فى الواقع" (1984:145). وتضيف قائلة :

يمكن النظر إلى عملية ترميم الماضى بوصفها استجابة لمجموعة من الأوضاع الراهنة غير المرضية ، تماماً كما هو الحال مع عملية ترميم المباني التى تتبنى على ترميم العلاقات التطبيقية التى قد تكون معرضة للضياع، فإن ترميم التذكار souvenir هو بمثابة صياغة مثالية idealization محافظة للماضى، وكل ما هو بعيد زمنياً لصالح أيديولوجيا راهنة.

(1984:150)

يقف مشروع مسرح الجلوب - فى موقع متوسط بين مبنى يعاد ترميمه (أى ترميم ماضى طيفى)، وتذكار (أى إعادة بناء أسطورة)، ومن ثم فهو يعبر - على الرغم من الأهداف الطيبة التى تقف وراءه - عن لحظات الانقطاع discontinuities فى التاريخ. يجسد هذا المشروع ما لا نعرفه ، وإن كنا مرغمين

على خلقه، وذلك حتى يتسنى لنا تثبيت أقدامنا في تجربة الحاضر المضطربة.
لعل هذه الأمثلة تمثل بعضاً من المحاولات البارزة لتجسيد الحنين.

إن الكشف عن مشروع حماية أطلال مسرح روز The Rose theatre وما تبعه من معارك يمثل نقیضاً لافتاً لمشروع مسرح الجلوب. كانت حملة "انقذوا مسرح روز" قد بدأت بغية الحصول على إذن للقيام بعملية تنقيب كاملة للموقع، ولوقف خطة للتنمية الإدارية داخل الموقع .^(٤٢) وداخل هذا السياق يبدى هولدرنس الملاحظة الآتية: "لقد تم تشكيل كل من مسرح الجلوب، ومسرح روز داخل هذا الخطاب بحيث يتحولان إلى سلسلة من الثنائيات النقيضة الكلاسيكية الطابع من قبيل المركز والهامش، والأولوية الشديدة في مقابل الأولوية المحدودة ، والشريك الأكبر في مقابل الشريك الأصغر، وما هو شكسبيرى في مقابل ما ليس شكسبيرى على النحو الأمثل، وما هو شكسبيرى ناضج في مقابل ما هو شكسبيرى في مراحل البدايات ، بل وحتى ثنائية الذكر في مقابل الأنثى" (1992a:256). ما يعكسه ذلك هو الامتياز الواضح للتراث /الموروث على حساب التاريخ؛ كما يعكس قابلية الشيء للتسويق على حساب الدرس الأكاديمي (Holderness 1992a:256)، لكن ذلك يشير أيضاً إلى عجز هذين الفضاءين عن إعادة خلق الماضي، وذلك أنه رغم كل شيء فإن "الحنين مفتون بالمسافة، لا بما يحيل إليه referent . كذلك لا يمكن الإبقاء على الحنين دونما فقد " (Stewart 1984:145). لو أمكن للمرء فعلاً أن يخبر الظروف الأصلية الخاصة بهذين المسرحين اللذين قدمت فيهما مسرحيات شكسبير، لأدى ذلك إلى القضاء على "الرغبة التي تمنحج الحنين سبباً للبقاء" (Stewart 1984:145). إلا أنه مقدر لنا

أن نكون ذواتاً راغبة، وبالإمكان الكشف عن محددات هذه الرغبة من خلال النقد الثقافي المعاصر المنشغل بالمعالجات المتغيرة التي تتناول شكسبير .

تحدد هذه الدراسات في مسارين. يهتم أحد هذين المسارين بدراسة شكسبير بحثاً عن تلك السمات الملموسة التي تأخذ دورتها مرة أخرى في اللحظة الحاضرة ربما بوصفها دالاً مفارقاً على الثقافة الرفيعة. أما المسار الثاني فيهتم باستدعاء السطور (أو التصويرات المهجنة) المأخوذة من مسرحياته، والتي يفتنهما الآخرون لما تملكه من قدرة على الدلالة بطرائق معينة . يستحق كل من هذين المنهجين كتباً تلقى عليه الضوء . وأود هنا - كما هو الحال في مواضع أخرى من الكتاب - أن استخدم بضع أمثلة موجزة لإبراز ملامح هذه المعالجات. يفتح مايكل بريستول Bristol كتابه الهام الذي يحمل عنوان أمريكا لدى شكسبير، وشكسبير لدى أمريكا *Shakespeare's America, America's Shakespeare* (1990) بعينة ممثلة ، وهي الخاصة بإعلان يحمل اسم تشارلي التونة Charlie the Tuna. يرى بريستول أن ابتياع سمكة في حملة دعاية عنوانها "أديها" شكسبيرى Shakespeare do يؤدي وظيفة في سياقين مختلفين:

أولاً فإن المعلن يؤكد أن شكسبير يحوز نوعاً من القوة المعيارية داخل إطار الثقافة الأمريكية. إن عبارة "أديها" شكسبير تدل على الرقى الثقافي، ذلك لأنها تضع تشارلي في خانة "الذوق السليم" good taste وإن كان ذلك لا يعنى أبداً "المذاق الطيب" tasting good، أى لا يدل على القيمة التسويقية لتشارلي، ثانياً فإن شكسبير على الرغم مما يملكه من قيمة جمالية معيارية من الوجهة الثقافية، فإنه يعد أيضاً - على ما يبدو - شخصية ذات طاقة تحريرية لا بأس بها ، على اعتبار

أن اتباع مقولة " اديها شكسبير" ينقذ تشارلى من مصير التونة
ذات المذاق الطيب، التى تقطع أوصالها، وتطهى، وتعلب.

(1990:15)

إن تواتر ظهور صورة شكسبير و/أو سطورهِ لتزكية منتج أو خدمة ما يوحي
بأن هذه الصورة وتلك السطور تشكل دالاً يتجاوز ما عده من الدوال الأخرى فى
إطار الاقتصاد التسويقي الدولى. إن وجه شكسبير وصوته فى كل مكان
بالمعنى الحرفى.

إذا تجاوزنا مسألة الإعلان (وما يرتبط بها من استحضار الرغبة فى منتج
ما، تلك الرغبة التى ترجىء، وتشبع توقنا الحينى فى آن) لأمكننا أن نجد آثار
"شكسبير" نفسها مستخدمة فى تزيين أشياء وظيفية وأخرى غير وظيفية .
يقدم لنا كل من برايان لوجرى Loughrey وجريام هولدرنس قراءة حصرية
وهامة للعلاقة بين صورة شكسبير التى يتم تسويقها (أو استخدامها فى تسويق
أشياء أخرى) بتلك التمثيلات الأصلية authentic للملامح شكسبير الوجهية. فى
هذا السياق يعلقان بالقول : "يعد وجه شكسبير من الأيقونات التى يعاد إنتاجها
أكثر من غيرها فى العالم؛ فهذا الوجه يزين عددًا لا حصر له من أغلفة الكتب،
وعلامات الفنادق، والمطاعم، ومفارش المائدة، وعلب الشاي الصغيرة، وعبوات
الحلويات، وعلب السجائر ، وأوراق اللعب ، والسيراميك ، وردهات المسارح
والمتاحف، والإعلانات، وأوراق البنكوت" (1991:186) - ويشير المؤلفان لاحقاً
إلى مثال أثير لدى يدل على المرونة الأيقونية التى يتمتع بها شكسبير، وهو ما
نجدّه فى النسخة التليفزيونية من فيلم الرجل الطواط Batman التى ظهرت فى

الستينيات، والتي يظهر فيها "زر التحكم في مدخل كهف الرجل الوطواط، وقد تم إخفاءه داخل تمثال نصفي لشكسبير" (1991:186). إن استكناه هذين المؤلفين لعمليات استخلاص هذه الصور- مثله في ذلك مثل تقييم بريستول لإعلان تشارلي التونة - ليس مجرد توسيع لدائرة بحث القضايا الشكسبيرية بحيث تتطرق إلى هوامش أكثر تخصيصاً، وإنما هو إدراك للاسهام الذي تحرزه تلك الأبعاد المادية للتاريخ والتي يتم تمثيلها بصرياً ونصياً (وليس نصياً فقط) في عمليات الشرعنة legitimization الاجتماعية.

فضلاً عن ذلك فإن قائمة الأمثلة التي يعددها كل من لوجرى وهولدرنس في كتابهما تؤكد على سيادة وتداول شكسبير بوصفه تذكّاراً بالمعنى الحرفي، وليس مجرد موجوداً object من الموجودات التي تظهر استجابة لحاجة وقيمة استعمالية؛ إنما يمثل شكسبير موجوداً يظهر بفعل متطلبات الحنين التي تتسم بنهم لا يشبع بالضرورة" (Stewartt 1984:135). وإذا تأملنا وضعية شكسبير خارج إطار المسرح، ولكن بطرائق مسرحية على نحو خاص لوجدنا أن "الحنين إلى التذكّار يفعل فعله في المسافة بين الحاضر، وتجربة متخيلة، تجربة كما يمكن أن "تعاش بشكل مباشر". وهكذا تكمن الأصالة في كل ما هو بعيد عن الزمن والفضاء الراهنين" (Stewart 1984:139-140). لا عجب إذاً أن يستخدم شكسبير استخدامات معاصرة، وعديدة للغاية.

بالإضافة إلى الخيال الخصب الذي تتيحه أصالة شكسبير القياسية، هناك أيضاً الرقى الثقافي الذي تحدث عنه بريستول في مثاله الخاص بتشارلي التونة. في قراءة المعية لعملية مقابسة citation شكسبير في جلسات الاستماع الخاصة

بقضية. آنيتاهيل/كلارنس توماس تتناول مارچورى جاربر Garber "صوت شكسبير الباطنى الذى يفصح عن نفسه من خلال واضعى القانون فى أمتنا، وأولئك الذين يتم استدعائهم للشهادة أمامهم" (1993:23) ^(١٢) . تتساءل جاربر:

لماذا شكسبير؟ حسنًا ، لأن شكسبير "آمن" Safe؛ فهو ليس بالمترفع تمامًا أو بالمتدنى تمامًا. ليس شكسبير مؤلفًا يمكن أن تتهمه لين تشينى أو زملائها فى الصندوق القومى للإنسانيات بأنه حكر على مجموعة محدودة من المتخصصين، وإنما هو صوتنا الباطنى ، والأبدى، هو صوت الحكمة المتحررة من أسر الجسد.

(1993:28)

سواء كنا فى بريطانيا أو أمريكا، أو فى غيرهما، فإن شكسبير ببساطة يملك قيمة معيارية . هذه الأمثلة- والعديد من الدراسات مثلها- تؤكد المرة تلو الأخرى على هذه الحقيقة. إن تداول شكسبير وتوظيفه فى الخطابات الرجعية الخاصة باليمين الجديد أمر لا يحتاج إلى إثبات. وإنما ما يصعب إثباته هو "الطاقة التحريرية الكبيرة" التى يتيحها تداول شكسبير أيضًا، والتى يشير إليها بريستول، ويسعى العديد من النصوص التى تناقشها هنا إلى إثباتها .

تتبع الفصول اللاحقة أجرومية [منطق] العرض المسرحى ، وتأخذ فى اعتبارها ما يمكن قراءته ، وما يصبح قابلاً للقراءة، وما لا يمكن قراءته إلا فى إطار مجموعات من الظروف المحددة ، والمعينة والمرتبطة بالسياق المحلى الضيق. وتعتمد الرؤية التفسيرية narrative فى هذه الفصول على الأصوات المتحولة

(وأحياناً المتعارضة) لكل من الممثل، والمخرج، ومن يكتب مراجعة نقدية عن العمل، والناقد الأكاديمي؛ يشغل كل من هؤلاء في لحظات مختلفة وضمنية "الحقيقة"، لكن في النهاية لا يمكن لأيهام أن يزعم لنفسه ملكية هذه الوضعية بوصفها حيزاً ثابتاً مستقراً . عند اسكان الماضي تضطر التواريخ النقيضة Counter histories إلى أن تبحث لنفسها عن صوت وجسد . أى أنها تبحث لنفسها عن عرضها الراديكالي الخاص بها الذى سيزحزح رؤى ، ووضعيات أخرى تشغل مكان الحقيقة . وهنا يخبرنا كونرتون Connerton :

إن ما تفتقر إليه تواريخ حياة أولئك الذين ينتسبون إلى جماعات ثانوية هو تحديداً تلك الشروط المرجعية التى تقضى إلى ، الإحساس بوجود مسار خطى، وصيغة سردية مسلسلة : كذلك فإن أهم ما تفتقر إليه هذه التواريخ فيما يتعلق بالماضى هو وجود مفهوم شرعنة الأصول، كما تفتقر فيما يتعلق بالمستقبل إلى الإحساس بتراكم السلطة أو المال ، أو النفوذ.

(1989:19)

فى مقابل مثل هذا المسار الخطى الذى يتذرع باسم شكسبير، فإن مراجعتى الراديكالية للنصوص التى تجذب اهتمامى لا يمكن أن تتسق بسهولة مع الرؤية التفسيرية للنقد الأكاديمي. إن اللغز الذى يسعى هذا الكتاب إلى فضله هو كيفية التى تحاول بها التواريخ النقيضة تقديم مثل هذا العرض المتحول.

الفصل الثاني

العرض المسرحي وتوالده :
سبعة عشر تصوراً للملك لير

" لقد أعدت ابداع السطور. وأعدت ابداع الحبكة.
الأمر الآن متروك للشخصيات. أو ربما للممثلين"

(ويليام شكسبير الابن الخامس
في مسرحية جان لوك جودارد
التي تحمل عنوان الملك لير ،
١٩٨٨)

"إننا نعيش الآن في عالم من الماثلاث *Simualcra* :
نسخ طبق الأصل لأصول لم تكن أبدًا موجودة .
(Robert Hewison 1991 : 173)

المرأة التي تصبح ملكاً .

روث ماليزيتش في دور لير

(مادة دعائية لعرض مابو ماينز
Mabou Mines الذي يحمل اسم
Lear ، ١٩٩٠).

"إن ما تمثله مسرحية الملك لير لما بعد الحداثية
هو ما كان يمثل هاملت بالنسبة للرومانسية : أيقونة
لعصر .

(12: Arthur Holmberg 1988)

تقديم مسرحية الملك لير لشكسبير

حتى يتسنى لنا التركيز على الدور الخاص الذى لعبه شكسبير في تشكيل حالة الحنين بمعناها الأوسع، والتي ميزت ثقافتنا المعاصرة، أتحويل الآن إلى مسرحية نص الملك لير . إن تكرار تقديم هذا النص فوق خشبة المسرح (وهو مايشهد لعظمته)، وما تتطوى عليه مسرحته من نقائص كامنة انما يدل على ميل المسرح فى كافة خطاباته إلى التحول . رغم ذلك وبينما تترنح المؤسسة الأكاديمية بشكل واضح من آثار التحول المعرفى الذى ينسب إلي النظرية (أو أى من الأعراض الأخرى الملازمة لها)، وهو ما يتمخض عن انقلاب يسارى/ أو مدعٍ ليسارية فى أقسام اللغة الانجليزية، يتبدى لنا أن النماذج المعرفية الإرشادية paradigms التى تتطوى عليها الممارسة المسرحية لم تتعرض للتشوير revolutionized على هذا النحو من السهولة. حقيقة الأمر اننا يمكن أن نزعج فى حالة الصياغة المسرحية لنصوص شكسبير أن هذه النماذج لم تتحول إلا تحولاً ضئيلاً للغاية فى العقد الأخير. وحتى يتسنى لنا توصيف شبكة الحنين والتراث القوية التى تمسك بتلابيب شكسبير معروضاً فوق الخشبة، أود أن استعرض منهجيات الإنتاج ، واقتصاديات التلقى الخاصة باثنى عشر محاولة لمسرحية نص الملك لير فى بريطانيا فى الفترة من ١٩٨٠ حتى ١٩٩٠ : اثنان من هذه العروض قدما للتليفزيون، أما العروض العشرة الباقية فقد قدمت على مسارح التيار السائد (سواء المدعومة مالياً ، أو التجارية) . تكاد كافة المؤسسات المسرحية البريطانية الرئيسية تكون ممثلة فى هذا التاريخ الموجز؛ فهذه المؤسسات تضم المسرح القومى الملكى ، وفرقة شكسبير الملكية، وفرقة مسرح

النهضة، ومسرح الأولدفيك، وهيئة الإذاعة البريطانية، هذا فضلاً عن مشاركة شخصيات "مرموقة" عديدة من المسرح البريطانى فى مرحلة ما بعد الحرب من قبيل لورانس أوليفييه ، وكينيث براناج، وجوناثان ميلر، وديفيد هير.

ولنبداً الآن بالمثال الأحدث فى هذه الفترة الزمنية التى سنقوم بتغطيتها، واقصد بهذا المثال العرض الذى أخرجه ديورا وارنر، وقام بدور الملك لير فيه بريان كوكس، وقدم فى يوليو عام ١٩٩٠ على المسرح القومى الملكى فى لندن. هذا الفريق الذى يجمع بين المخرج ، والبطل الأول يعدنا للوهلة الأولى بعرض لديه من القدرة على تقديم تجسيد جديد لنص درامى محمل إلى درجة مبالغ فيها بشفرات العمل الكلاسيكى. يعتبر كوكس ممثلاً جيداً فيما يتعلق بتقديم مسرحيات الريبرتوار، وإن كان لا يشكل اسماً لامعاً كنجم، وهو فى هذه المسرحية يلعب دور الملك لير لأول مرة . أما وارنر فمن السهولة بمكان أن نراها فى وضعية المتحدية للتراث، وذلك بموجب الشفرة البيولوجية؛ أيضاً فإن وارنر ليست فقط امرأة تخرج عملاً لشكسبير، ولكنها تفعل ذلك على مسرح يتمتع باحترام خاص ^(١) . بينما يوحى لنا الجمع بين كوكس ووارنر بإمكان قراءة مجددة، وربما راديكالية لهذا النص المعقد، وبينما يؤكد النقد النصى الذى ينتجه أعضاء هيئات التدريس بأقسام اللغة الإنجليزية وغيرها على هذا النوع من القراءة، فإن ظروف العرض توحى بشئ ليس على هذه الدرجة من الجدة :

إن رؤيتنا الأولى لهذا الرجل العجوز فى هذا العرض الجديد
للك الملك لير ليست مشجعة. إن لير كما يجسده بريان كوكس
يتحرك بسرعة كبيرة على كرسى متحرك، وبناته ينعن
بجانبه، والجميع يضعون قبعات ورقية. لقد انقبض قلبى .

ووقتها قلت لنفسى إننا على الأقل لن نرى تلك الأنوف
البلاستيكية المقيمة التى استخدمتها فرقة شكسبير الملكية،
وأثقلت علينا بها فى السنوات الأخيرة، لكن الضيق بلغ منا
مبلغاً حينما رمقنا أنفاً بلاستيكياً أحمر مفروساً فى وجه لير،
بل وأنفاً آخر فى وجه كورديليا الميتة .

(Edwards 1990:952)

إذا فإن هذا العرض الجديد هو أصلاً إعادة تقديم لعرض سابق، وهو ذلك
العرض الذى قدمته فرقة شكسبير الملكية عن نص الملك لير عام ١٩٨٢ -
١٩٨٣ وأخرجه آدريان نوبل Noble ، وهذا العرض كما وصفته الأحكام النقدية
جعل من المهرج- الذى قام بأداء دوره أنتونى شير- مركزاً للمسرحية. يعلق شير
قائلاً: "لقد بدأنا استخدام الأنف الأحمر... وسرعان ما أثبت نجاحاً . هناك
شئ باعث على التحرير فى وضع المرء أنفاً أحمر، خارجياً وداخلياً " (مقتبس
فى (Leggatt 1991:75)^(٢) إن كان الأنف الأحمر يحرق مهرج لير - ولعله أيضاً
يحرق لير وكورديليا - فبإمكاننا أن نتخيل أن إخراج امرأة لهذه الرائعة المعتمدة
تراثياً Canonical قد يحرق أيضاً نص شكسبير.

جدير بالملاحظة أن عرض الملك لير الذى قدمته وارنر عام ١٩٩٠ كان ثانى
عرض لها عن النص ذاته فى عقد واحد. كانت قد أخرجت عرضها الأول عام
١٩٨٥ لفرقة مسرح كيك Kick Theatre Company، وهو عرض قدم فى الأصل
على هامش مهرجان أدنبرة، الذى لم يعد هامشاً سياسياً بقدر ما هو هامش
جغرافى. وسرعان ما بادر الصحفيون الذين كتبوا عن عرض مسرح كيك بوصف
وارنر بأنها المخرجة الصاعدة لفترة منتصف الثمانينيات، وهو ما جعلها تُدعى

إلى مقابلات على التليفزيون البريطانى أكثر من المخرجين الذين يعملون لدى فرقة شكسبير الملكية. تكتب مارى هارون Harron عن عرض الملك لير الأول الذى أخرجته وارنر قائلة : " إن إنتاج المزيد من العروض على شاكلة هذا العرض من شأنه أن يقوض أركان فرقة شكسبير الملكية" (1985:1169) . بغض النظر عن هذه المبالغة الصحفية فى تناول التجارب المسرحية، بإمكاننا اعتبار الاهتمام الإعلامى الواسع الذى حظيت به وارنر ، ونجاحها الكبير على هامش مهرجان ادنبرة بمسرحية شكسبير - يمكننا اعتبار ذلك بمثابة الإنجاز الحاسم الذى أدى إلى حصولها على عرض كبير من مسرح كبير فى مدينة كبيرة. إن عرض الملك لير بما يبيديه من راديكالية، والذى قدمته لمسرح كيك يوظف تقنية ازدواج الشخصية مع شخصيتى المهرج وكورديليا، وهذا الازدواج الموحى هو الذى اعتبره التلقى النقدى كاشفاً عن البصيرة التى تتطوى عليها مهارات وارنر التأويلية والخراجية. لكن هذه المهارات مثلها مثل الأنف الأحمر سبق تقديمها، ففي عام ١٩٨٢ أخرج سام وولترز Walters لمسرح أورانج ترى Orangetree (وهو مسرح حانة Pub Theatre لقى رواجاً لفترة طويلة فى جنوب غرب لندن) عرضاً عن الملك لير يتسم بالبراعة، ويخلو من الزخرفة ، وإن كانت المراجعات الصحفية وصفته بأنه يفرط قليلاً فى التحذلق الأكاديمي من خلال ما يصنعه من ازدواج بين شخصيتى كورديليا والمهرج^(٣) وهكذا فإن القراءات الراديكالية، بل والمجددة ليست ملكية موقوفة أو مقصورة على المخرج، أو الممثل، أو المتفرج أو النقاد؛ إنما تبتنى هذه القراءات (أو لا تبتنى) داخل مصفوفة الظروف المادية التى تمسرح بواسطتها هذه القراءات ، ويتم تلقيها عبرها . وهذه المصفوفة ذاتها هى التى تضمن إمكان التحول على الرغم من مخيلة الحنين والتراث. ولا يعنى ذلك أن هذه التحولات ستحدث بالضرورة .

إننا إذ نعود إلى عرض الملك لير كما قدمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٢-١٩٨٣ (وهذا العرض حسبما أتصور كان أول عرض لمسرحية الملك لير ينتمى إلى التيار المسرحى السائد، ويوظف تقنية الأنف الأحمر فى هذا العقد) أقول إن هذه الصياغة المسرحية الخاصة تكشف بدورها عن المزيد من الصعاب فى طريق محاولة تقديم تأويل جديد لتلك المسرحية المحملة بكثير من الشفريات. رأى النقاد فى العرض الذى قدمه آدريان نوبل - وهو عرض حظى باستقبال جيد عمومًا - أنه يعيد إلى الأذهان (ضمن رموز مسرحية أخرى) بريشت، وبيكيت، وبيرجمان، وكوتسينتسيث. فضلاً عن ذلك يوصف هذا العرض من جانب نقاد التيار المسرحى السائد باعتباره أفضل عرض منذ العرض الذى قدمه بيتر بروك عام ١٩٦٢، وأنه العرض الوحيد عن الملك لير الذى يحتل مكانة أسطورية فى النصف الثانى من القرن العشرين^(٤) هناك عروض أخرى عن الملك لير، إن كانت ليست الأفضل منذ بروك إلا أنه يصعب أيضاً استبعادها خارج مجموعة من العلامات المسرحية المعاصرة والتي تشمل العرض الذى أخرجه ديفيد هير Hare ومثله أنتونى هوبكنز، وقدم على المسرح القومى عام ١٩٨٦، وهذا العرض يجسد شخصية لير على أسلوب بيكيت الذى كان قد تصوره يان كوت Kott. هناك أيضاً العرض الذى أخرجه جوناثان ميلر، ومثله إريك بورتر على مسرح الأولد فيك عام ١٩٨٩ والذى قدم على أسلوب كوروساوا ؛ وكذلك عرض أندرو روبرتسون على مسرح يانج فيك الذى يقدم لنا الملك لير على طريقة تشيكوف المميّزة للقرن التاسع عشر. أما على التليفزيون (Granada 1983) فهناك العرض الذى أخرجه مايكل إليوت، وقام بدور البطولة فيه اللورد

أوليقييه فى سمت فيكتورى- ويمكن للمرء هنا أن يتخيل جرانفيل باركر * Barker وهو يبدى ملاحظاته ، كما يقول ألكساندر ليجات (1991:128)؛ وفى هذا العرض يجسد أوليقييه شخصية لير على نحو يجعلها تتناقض مع تأويله السابق لها، وهذه القراءة يشجع عليها أوليقييه نفسه فى تكراره لمشهد دخول لير وهو يثرثر، مع كورديليا (٥).

إذا كانت إمكانية إضافة أى شىء جديد على نص الملك لير أمراً بالغ الصعوبة، فلعل الإمكان البديل هو عدم إضافة شىء على الإطلاق كما حدث فى العرض الذى قدمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٩ وأخرجته مسئولة الصوت بالفرقة سيسلى بيرى Berry. يحمّد لهذا العرض ماينطوى عليه من لازمنية timelessness، وما يكشف عنه من قرار حكيم بمعالجة شكسبير بأفضل السبل، وترك النص يفصح عن نفسه دون أية تدخلات تحدث تشويشاً (Hoyle 1989:1249). بعيداً عن كل هذه الأنوف الحمراء دعونا نلتقط الفكرة الأساسية هنا. إن التكتيك الذى اتبعته بيرى فى إخراجها لهذه المسرحية يشى بالمنهج الخاص بكريستين لينكلاتر Linklater (وهو خبير أصوات آخر)، والذى يصفه بالقول:

* مخرج وكاتب مسرحى انجليزى (١٨٧٧ - ١٩٤٦). كان لإنجازاته كمخرج تأثير بالغ على تطور المسرح البريطانى. اهتم فى أواخر حياته بمسرح شكسبير، فأخرج مسرحية الملك لير على مسرح الأولدفيك عام ١٩٤٠ (وهو العرض الذى تحيل إليه المؤلفة هنا) ، كما كتب ونشر سلسلة من المؤلفات تحت عنوان مقدمات لشكسبير كان لها أثراً كبيراً على العروض البريطانىة التى قدمت عن نصوص لشكسبير، وقد تبنى باركر فى هذه السلسلة منهجاً يركز على رسم الشخصية ، والحكى عند شكسبير (المترجم)

"إذا ماتلفظنا المسرحيات وأديناها ، ولم تقتصر على دراستها
أكاديميًا، وإذا ما استشعرنا أصوات الكلمات، وإيقاعات اللغة،
لوجدنا صوت شكسبير يخاطب أصوات الفصاحة التي تحيا
داخلنا جميعًا ... الأمر كله صادر عن روح اللغة الانجليزية،
وفى اللحظة التي يكتشف فيها المتحدث روح اللغة تتحرر روح
وصوت المتحدث بحيث ير(ت)حكي قصته (قصتها) الخاصة".

(1992:192)

إن ما يطرحه لينكلاتر بحماس عن تحرير شكسبير "من أغلال التراث الأنجلو
سكسوني، وإطلاقه في المجال الكوني حيث تكتسب أعماله- التي تشكل أنماطاً
أصلية archetypal - حياة جديدة" (1992:202) يكشف عما تتسم به معظم
مناهج تدريب الممثل من صرامة سفيهة، وترجع هذه الصرامة السفيهة جزئياً
إلى تأكيد هذه المناهج على وجود صوت شكسبيرى أحادى البعد، ومن ثم
تأكيداً على وجود منهج واحد لتقديم شكسبير على النحو الصحيح^(١) . يتخيل
مايكل بنينجتون فرقة شكسبير الانجليزية في وضع نقيض لهذه القناعة
التقليدية، فيقول : "إذا استمرت هذه الفرقة في عملها ... فإنها ستصبح أفضل
من ينطق الشعر في هذا البلد... إن موطن الكلام هو أيضاً موطن الرغبة، التي
تشمل الرغبة في مشاركة المعنى مع الآخرين" (Bogdnov and Pennington
1990:19) . إن إنتاج صوت شكسبير يتسق إلى حدٍ ما مع اهتمامات هذا
الفصل، و إن كانت مسألة انتشار الصوت إذا ما أخذناها بالمعنى الحرفي الذي
يشير إلى تلفظ كلمات مسرحيات شكسبير تكشف بوضوح عن تورط مناهج
التدريب على التمثيل في عملية حفظ الماضي على نحو أحادى، ومن وجهة نظر
واحدة. وفي هذا السياق يلحظ ريتشارد بول نويلز Knowles في تحليل رائع
عن سياق الخطابات المنتشرة في مهرجان ستراتفورد بكندا قائلاً :

" إن مدارس التدريب على الصوت التي تتزعمها سيسلى بيرى،
وكريستين لينكلتر، وباتسى رودنبرج، والتقنية المرتبطة باسم
الكساندر، وغيرها من مناهج الحركة ، والتدريب البدنى تؤكد
جميعاً على التصورات السيكلوجية ذات الطابع الخطى
linear لكل من الشخصية، والباعث، والفعل، وهذه التصورات
تتمتع أصلاً بحظوة ثقافية، وتتجذر فى الخطاب المسرحى.

(1994:215)

إذا عدنا للحديث عن عرض الملك لير الذى قدمته بيرى لوجدنا أن تميز هذا
العرض يكمن ربما فى أنه لم يقدم فى القاعة المسرحية الأساسية الخاصة
بفرقة شكسبير الملكية. قدم هذا العرض عوضاً عن ذلك فى فضاء الستوديو
الخاص بالفرقة ، والمفارقة الكبيرة هنا تكمن فى أنه عندما تولت خبيرة أصوات
إخراج نص الملك لير بحيث تترك النص يتحدث فعلاً عن نفسه فإن هذه التجربة
قدمت على خشبة مخصصة أساساً لعروض المسرح البديل أو الجديد.

كذلك فإن عرض عام ١٩٨١ الذى أخرجه فرانك دنلوب على مسرح يانج فيك
قد عالج نص الملك لير بشكل "ملتزم" نصياً، وإن كانت هذه المعالجة (حسبما يورد
أحد الصحفيين) قد تجسدت بشكل رتيب من خلال سيميوطيقا الملابس، التى
كانت عبارة عن أزياء عسكرية رمادية " جعلتنا جميعاً ودون ضرورة نعيش جو
الحكومات الشمولية" (Atkins 1981:533) . وإن كان هذا الناقد هارولد أتكينز
لم يعجب بالملابس، فإنه لم يهتم كثيراً بمسألة احترام النص أيضاً. يكتب أتكينز
قائلاً : "كان معظم جمهور عرض الملك لير الذى قدم فوق مسرح اليانج فيك فى

ليلة السبت من تلاميذ الصفوف النهائية في المدارس الذين يستعدون لامتحانات المستوى الرفيع ، ولا شك أن هذا العرض العادى يشكل قيمة بالنسبة لهم باعتباره يستحضر شكسبير فوق الخشبة" (1981:533) . إن كانت هذه العبارة تقول الكثير عن توقعات هذا الصحفى وقناعاته (وعلى رأسها اعتقاده الراسخ بأن جماهير المسرح الأحداث سنأ أغرار، وغير ناضجين من الناحية الثقافية، ومن ثم هم بحاجة إلى القليل من التحسين من خلال عرض يجسد التعليم الليبرالى الانانى - وإن كان هذا العرض يبدو عادياً بالنسبة لمتفرج يحمل ذهنية أرفع مقاماً وأكثر تعقيداً) فهل يوحى تقييمه أيضاً بأن فرانك دنلوب مخرج يعوزه الخيال، أم أن الملك لير ليس سوى نص عادى، أم أن هذا التقييم يكشف ببساطة عن- ويرفض فى الوقت ذاته- الاستراتيجية التسويقية للفرقة؟ إن الوضع المالى المتردى الخاص بفرقة يانج فيك كان بالإمكان أن يؤدى إلى عرض أكثر سوءاً من مأساة شكسبيرية ملتزمة نصياً تتناسب مع امتحانات المستوى الرفيع، وذلك بغية ضمان الإقبال على التذاكر، وزيادة الأرباح. ولعلنا نلمس دليلاً آخر على ذلك عند إعادة تقديم العرض نفسه فى السنة التالية، والذي أخرجه أندرو روبرتسون. حظى هذا العرض أيضاً بمراجعات سلبية واضحة، وإن كانت مبيعات تذاكره كانت مرضية. تعبر هذه العروض بطبيعة الحال عن القوة المتزايدة للنقد الأكاديمى التقليدى و رسوخه فى العديد من التأويلات المسرحية.

أما عن العروض شديدة الاتقان التى تتيح الفرصة للممثل لاستتطاق النص فتجد مثلاً لها فى العرض الذى قدمه كينث براناج عام ١٩٩٠ لفرقة مسرح النهضة التى يملكها. ^(٧) إن هذا العرض الذى قدمه براناج فى جولة فنية عالمية

بدأت بلوس أنجيلوس واختتمت في لندن يكشف عن فلسفته وراء تقديم مسرحيات شكسبير. يعلن براناج أن فرقته تكونت لكي توضع في الصدارة

" مخيلة وطاقة الممثلين المشاركين في العمل؛ أنها فرقة تضع الممثلين في مكان المركز ... وتسعى عملياً إلى إعادة ترتيب العملية التشاركية التي تجمع الكاتب بالممثل بالخرج بحيث تضع اسهام المؤدى في المقدمة.

(مقتبس في 1991:60 Marowitz)

ووفقاً لهذه العملية يتحمل كل ممثل مسئوليته تجاه خلق دوره/ دورها الخاص؛ ويرى جيم هايلي Hiley أن تقديم الملك لير في إطار هذه الظروف التجسدية

"قد أكد شكوكي في أن الجماليات الخاصة بفرقة مسرح النهضة قد بلغت من المفارقة مبلغاً، فأمامنا فرقة كان الهدف من تأسيسها إتاحة مسار جديد لشكسبير، وتحرير الشاعر الكبير من ترهات المخرجين الأوتوقراطيين المدعومين مالياً من الحكومة، والذين كانوا في حقيقة الأمر السبب وراء انطلاق براناج في مساره المهني. لكن هل يتصور هذا الممثل بأمانة أن الصيغة التي يقدمها لشكسبير بما تتطوى عليه من تخدير، وافتقار لأية رؤية تأويلية- هل يتصور أن هذه الصيغة تفيد أحداً بأى نفع يذكر؟"

(1990:1.070)

الاجابة على هذا التساؤل تأتي نفيًا قاطعاً من جانب تشارلز ماروفيتز المعروف ببناءه لـ "كولاجات" Collages شكسبيرية صادمة؛ يقول ماروفيتز:

" لم يكن لدى أي من السيد براناج أو السيد برايرز [الممثل الذي أدى دور الملك لير] شيئاً يقولانه عن مسرحية الملك لير سوى أنها مسرحية عظيمة يسهل تشويهها من خلال استفراق الممثلين في ذواتهم، كما يسهل تسفيهاها من خلال عقلية تراثية لا ترى في المسرحية سوى سلسلة من اللقطات الكوميديّة أو التراجيديدية ... تكمن المفارقة أيضاً في أنه على الرغم من نفور الفرقّة من "التصورات النظرية" إلا أن العرض الذي قدمته تحول إلى مزيج غير متجانس من التصورات النظرية، مما تمخض عن نتائج غير مرجوة. وهكذا عندما يسمّى هذا العمل إلى طرح تصور ما ، إذا به يؤكد على تصور آخر .

(1991:65)

مشكلة مشابهة شابت العرض الذي قدمه جوناثان ميلر Miller عام ١٩٨٢ في إطار خضم الأعمال التي ينتجها تليفزيون هيئة الإذاعة البريطانية لشكسبير. إن كان تأويل المسرحية هنا يتسم بالوضوح، حيث تقدم الملك لير بوصفها حكاية عائليّة^(٨)، إلا أن العرض في محاولته التأكيد على طرح معين مفاده أن المسرحيات العظيمة تصنع عروضاً تليفزيونية عظيمة، إذا به يؤكد على طرح آخر مفاده أن الوسائط الفنية المختلفة تتطلب تقنيات مختلفة. واقع الأمر أن ميلر نفسه يبرز هذه الفكرة عندما يقول :

" في العروض التليفزيونية التي قدمت عن شكسبير ، والتي كنت مسئولاً عنها يؤسفني القول بأن أنجح هذه العروض كانت تلك التي استخدمت ديكور أكثر واقعية، وأكثر توظيفاً للصورة من تلك العروض المسرحية التي ميزت القرن التاسع عشر، والتي كنت أعترض عليها بشدة عندما كنت أخرج للمسرح.

(1986:65)

إن كان ميلر قد عبر عن عدم رضائه عن هذا العرض، فالجدير بالذكر أن هذا العرض عن الملك لير مثله مثل كافة العروض التي ناقشناها سابقاً يكاد يفتقر إلى الأصالة. وعن ذلك تقول سوزان ويليس Willis في تحليلها لمسرحيات شكسبير التي أنتجتها هيئة الإذاعة البريطانية، أن ميلر حاول توظيف عرض الملك لير الذي كان قد قدمه للإذاعة البريطانية في سلسلة بعنوان "مسرحية الشهر" عام ١٩٧٥؛ تقول ويليس :

" كانت هيئة الإذاعة البريطانية قد أصرت على إنتاج مسرحية جديدة. ووقتها أي عام ١٩٨٢ كان ميلر لازال مفتوناً بالعرض القديم، فما كان منه إلا أن أعاد تقديم هذا العرض بالتأويل نفسه الذي كان قد قدمه عام ١٩٧٥ ، موظفاً النص بدرجة أكبر، مع استخدام نفس الممثلين الأساسيين في أدوار لير والمهرج، واستخدم نفس التصورات عن الملابس والتصميم، بل واستخدم بعض الفواصل المشهدية نفسها، وتصوير الشخصيات نفسه.

(1991:127)

اثنا عشر عرضاً تنتمي جميعها إلى تيار المسرح السائد قدمت في خلال أقل من عشر سنوات لتعبر عن قناعات التيار السائد عن شكسبير، وما لمسرحياته من دلالة. بداية يتضح لنا أن الملك لير تشكل في هذه اللحظة الحاضرة مثلاً (إن لم تكن المثال) لمسرحية عظيمة (ويمح عليها الوصف ذاته بوصفها "مأساة"، وباعتبار المأساة نفسها هي النوع الفني الأكثر تمثيلاً لنوع فني أكثر شمولاً، وهو الدراما) وأنها بإمكانها أن تصنع مسرحاً عظيماً، وإن كانت لا تفعل ذلك دائماً.

ومن الواضح أيضاً أن هذه المقولة الأولى التى وصلنا إليها يمكن اثباتها بإحدى طريقتين : إما بتقديم المسرحية من خلال منهج تقليدى يظل "أميناً" للنص، أو بتقديمها من خلال منهج راديكالى يعيد تجسيد تشكلات الخطاب الأصلية فى المسرحية. لكن هل يمكن النجاح فى ذلك؟ إن بلوغ الأصالة- كما نعلم- أمر مستحيل: فتحن لانستطيع إعادة إنتاج (طالما أننا لا نعرف) الظروف الأصلية الخاصة بمسرح شكسبير، أو نصه، ومن ثم فإن العروض المسرحية جميعها مختلفة عن بعضها البعض بالضرورة نظراً لطبيعة النوع الفنى genre ذاته. أما فى حالة التأويل الراديكالى ، فإن سمة راديكالى تبدو ملتبسة، ذلك أن نقاد المسرح قادرون دائماً على الربط بين عرض جديد ينطوي على إعادة نظر وعرض آخر قديم. كذلك فإن شيوع التصورات الراديكالية لا يضمن فى ذاته وجود تيار معارض، أو خارج عن السائد. يتضح ذلك بشكل بين وجدير بالإشارة فى الهجوم الشديد الذى شنته أيزوبل آرمسترونج على عرض الملك لير الذى قدمه ديفيد هير على المسرح القومى الملكى عام ١٩٨٦؛ تقول آرمسترونج:

"هل نجح ما يسمى بعروض شكسبير فى وجهة الراديكالى فى طرح قيم قابلة للمراجعة" من خلال تحرير المقهورين، وتمكينهم من اللغة، أو من خلال استخدام اللغة فى إبراز علاقات القوة؟... إن عرض هير Hare اذ يتخفى وراء الراديكالية يكشف عن النخبوية الثقافية فى أسوأ صورها. لم يطرح هذا العرض برؤيته غير المتسقة أية قيم "قابلة للمراجعة" ، فهناك قيم متباينة، ويمكنك أن تتلقى منها ما تشاء : الأسرة، والدين، والسياسة، والجنون، والجنس" (ملاحظات فى برنامج العرض). إن المحصلة المنطقية لهذه النخبوية الثقافية هى تقديم شكسبير الاستهلاكى. أما إذا كان

العرض يكشف عن أيديولوجيا "قابلة للمراجعة"، فحينئذ لا

يمكنك أن تتقى منه ما تشاء.

(^٩) (1989:7)

لذا لا تدهشنا إجابة جون فيلد (المعلم الذى يقوم بتدريس شكسبير، ومدير مدرسة وستمينستر) عندما سألته جريدة *الاندبندنت* عما يتمناه فى ذكرى ميلاد شكسبير عام ١٩٩١ فقال "أتمنى وقف العروض التى تقدم عن مسرحية الملك لير لمدة ثلاث سنوات" (Best Wishes, Bill' 1991:17). ونتيجة لتجاهل أمنية فيلد، Field أصبحت هذه الرغبة أكثر حدة، وفى مقال منشور فى جريدة *الأوبزرفر* فى العام التالى يقدم الممثل سايمون تريفز Treves الوصايا العشر الخاصة بتقديم عروض شكسبير، ويقول فى الوصية الرابعة "لا تعيدوا تقديم عروض عن الملك لير لمدة عشر سنوات على الأقل. يكاد هذا الفضاء النصى الممل يشكل أكثر المسرحيات التى بولغ فى تقديرها بالمقارنة مع غيرها". اللافت للانتباه أيضاً أن الوصية رقم تسعة تقول بكل بساطة: "لا تستخدموا الأنوف الحمراء". (^{١٠})

لكن هذه العروض الاثني عشر عن الملك لير لا تشكل سوى صورة جزئية لشكسبير الذى أعيد خلقه فى الثمانينيات. إن كانت هذه العروض بطبيعة الحال دليلاً دامغاً على ما يسميه مايكل بريستول "بالشئ الكامن بالتأكيد فى هذا النص"، والذى يجعله يفرض نفسه على انتباه كل من جمهور مرتادى المسرح من المهتمين، كما يفرض نفسه على جماعة كبيرة من العلماء والباحثين المتمرسين" (1990:19) - إن كانت هذه العروض كذلك فهى تذكرنا أيضاً كما يقول بريستول بأن:

" هذا الشيء " الذى يستفلق على أفهامنا مرجعه حقيقة مفادها أن أنماط الإبداع الإنسانى الفعلية التى تمخضت بداية عن هذا السكربيت المسرحى... الملك لير ... كانت تقوم على التشارك والارتجال... ولم تكن هذه الأنماط عبارة عن الانتاج الأدبى/الفنى ذى الطابع الفردى المقبول مؤسسياً... والذى يعتبر النمط الابداعى الطبيعى فى اطار ظروف الحاضر.

(1990:18)

إن كانت الأصالة و/أو الابتكار أمراً مستحيلاً مع هذا السكربيت المسرحى الذى يشكل آثاراً تم توثيقها، وكان العمل التشاركى، والارتجالى الأول المعروف باسم الملك لير قد تمخض عنها، فقد يفيدنا أكثر أن نتحول باهتمامنا النقدي إلى بعض هذه المحاولات الارتجالية المعاصرة التى اشتغلت على هذه الآثار النصية ذاتها، ودارت حولها. لعلنا على هذا النحو نحسن فهم تلك الحقيقة التى يشير إليها جون فراو بالقول بأن "معارضة الرؤية غير الأصلية بالرؤية الأصلية من شأنه أن يعوق فهمنا لتلك الاستثمارات (المالية والأخلاقية) التى تنتجها عملية تدوير رأس المال الثقافى" (1991:149) . يبرز هذا الفهم بشكل دقيق من خلال العديد من التصورات المتناقضة لتلك المسرحية، وهو الفهم الذى يتعرض إلى القمع من جانب أصالة مزعومة تفرض هيمنتها.

توليد لير (أكثر من لير)

"رأيت رؤيا على جهاز الرؤيا خاصتى

رأيت رؤيا، لكن ماذا كانت تعنى؟

لقد أحرقوا البحر وأحرقوا الهواء

وكننت أغرق فى يأسى

حتى نزعنت هذه الرؤيا عن جهاز الرؤيا

وأدرت رؤيا مختلفة لم أرها من قبل".

(اللورد توماس فى مسرحية الملك الحقيقى والأوياش

King Real and the Hoodlums, مقتبس فى 1985 Lowe)

لم تعد مسرحية الملك لير مجرد جزء من ملكية متبقية ارتبطت باسم ويليام شكسبير. لقد أصبحت مثلها مثل الآثار الشكسبيرية الأخرى فضاءًا ظاهرًا، ومن ثم فضاءًا هامًا لمناوئة السلطة الثقافية. يمكن القول إن تقديم مسرحية الملك لير قد يتعلق فى نهاية الأمر بمسألة الاقتراب من السلطة والسيطرة: إن مسرحية الملك لير تدور حول السلطة، وهى السلطة. إلا أن شخصية الملك لير، والمسرحية توالدا بحيث أعيد خلقهما مرات عديدة، وفى كل من هذه المرات دخلت هذه التواليدات مع النص. الأصل Ur-text فى علاقة متوترة، وإن كانت علاقة توليدية. إن هذه العلاقة التى تطرح نفسها فى هيئة سؤال هى التى تتطلب إلقاء الضوء عليها، ومن ثم يشغلنا هنا ما إذا كان العرض يتجاوز الدفقات الإبداعية التى يولدها جهاز النص الأصلى، وما إذا كانت العروض الكثيرة التى تولدها مسرحية الملك لير تزعم علاقة النص الأصلى بالسلطة، بل وتزعزع عن هذا النص هويته كسلطة.

مما لاشك فيه أن مسرحية ادوارد بوند المسماة لير، والتي كتبها عام ١٩٧١ تعد أشهر المحاولات التي أعادت خلق هذه المسرحية، بل وربما أى مسرحية أخرى لشكسبير، ولحسن الحظ أن نص بوند يقع ضمن الفترة التي أقوم بمسحها وهي الثمانينيات، على اعتبار أن هذا النص أعيد كتابته، وقدمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٢ (في ستراتفورد) وعام ١٩٨٣ (في لندن). فضلاً عن ذلك فإن إعادة تقديم مسرحية لير، وعرضها ليالٍ متوالية جنباً إلى جنب مع مسرحية الملك لير التي أخرجها أدريان نوبل (المسرحية الأصلية التي استخدمت الأنف الأحمر)، واستقبال النقاد لهذين العرضين عند تقديمهما معاً أمر له دلالاته الخاصة. في أغلب الأحوال لا تشكل مسرحية لير لوبند سياقاً لكتابة مراجعات عن مسرحية شكسبير. هناك كاتب صحفى واحد فقط يشير إلى مسرحية بوند ويلحقها بمسرحية شكسبير (على نحو استهجاني واضح)، بشكل مدرسى" (Cushman 1983:422).^(١٢) غير ذلك يشار إلى مسرحية بوند في الدراسة المسحية التي اتخذت شكل كتاب عن العروض المسرحية التي قدمت عن الملك لير (ويغطي هذا الكتاب ثمانى عروض تشكل علامات بدءاً من ١٩٤٠ وحتى ١٩٨٣) حيث يلحظ مؤلف الدراسة أليكساندر ليجات وجود بعض التشابهات الصورية بين لير و الملك لير، ويشير إلى ما قصد إليه من تقديم لهذين العرضين معاً " لابرار البعد السياسى فى مسرحية شكسبير" (1991:70). من ناحية أخرى هناك العديد من المراجعات التي كتبت عن مسرحية بوند، مع عقد مقارنات بينها، والنص الأصلي لشكسبير، وهذه المقارنات تكاد دائماً أن تكون سلبية. يكفينا قليل من الأمثلة للكشف عن طبيعة هذه المراجعات:

" شخصية لير عند شكسبير تقوم برحلة روحية، أما لير عند بوند فرحلته اجتماعية سياسية" .

(*Nightingale 1683.391*)

بخلاف شكسبير يميل بوند إلي الوعظ .. كما تقتقر مسرحيته إلى الثراء، والعاطفة التي نجدها في النص الأصلي لشكسبير.

(*Spencer 1983:391*)

لا جدوى من مقارنة مسرحية بوند بمسرحية شكسبير، ذلك أن غرض السيد بوند ليس درامياً. إنما غرضه أخلاقي. هناك رسالة، لكن لا تكاد توجد أية محاولة لرسم الشخصيات، أو العلاقات الإنسانية، أو استكناه أية فكرة.

(*Shorter 1983:390*)

من ناحية أخرى قد لا يجدى نفعا أن نخبر الكاتب الصحفي الثاني (تشارلز سبنسر) عن النصوص المتعددة التي يتشكل منها النص "الأصلي" لشكسبير. إن السلطة التي تحوزها مكانة شكسبير في الثقافة المعاصرة- سواءً كانت هذه المكانة في إطار النقد الأكاديمي، أو في دائرة الممارسة المسرحية - تتبدى في هذه الحالة الواضحة والبيّنة. وكما يعبر روبي كون Cohn عن ذلك بالقول "ليس بوند مجادلاً كما كان برنارد شو ... ومن ثم فهو لا يجادل الشاعر الكبير. على النقيض من ذلك، فإن بوند يقع غالباً تحت سطوة شكسبير" (1991:69) .

رغم ذلك فإن مسرحية لير لبوند هي واحدة من تلك النصوص التي تسعى للحصول على مكانة العمل الكلاسيكي الحديث؛ فهذه المسرحية غالباً ما تدرس في برامج دراسية عن الأدب الدرامي في مرحلة ما بعد الحرب، كما تكاد تظهر

دائمًا في الدراسات المسرحية النقدية عن أدب هذه الفترة؛ وفضلاً عن ذلك تظهر المسرحية على خشبة فرقة شكسبير الملكية. تلحظ روزاليند كرين Crane قائلة : "إن ما يقوم به ادوارد بوند من تشريح قاسٍ لسياسات السلطة بما تتطوى عليه من عنف قاسٍ وسطوة هائلة ... والتي تقدم جميعاً من خلال إخراج باري كاييل kyle المتقن قد أقتعتى أخيراً بأن هذه المسرحية عظيمة بلا شك" (1983:392)، وحقيقة الأمر أن الطريقة التي تسترسل بها في ثنائها على عمل بوند تجعلها تبدو وكأنها تصف مسرحية الملك لير لشكسبير . يتضمن خطابها اشارات إلى عمق المشاعر، والمعاناة القاسية، واللحظات شبه الدينية في الفصل الأخير، وما إلى ذلك. كما هو الحال مع الاثني عشر عرضاً التي قدمت عن الملك لير في المسرح السائد، والتي وصفناها آنفاً، فإن مسرحية لير لبوند تختبر ما يمكن أن يسمح به القارئ/المتفرج لأن يحدث مع شكسبير من خلال الفعل التأويلي، ولكن هذه المسرحية يتم صياغتها بحرص بحيث تدرج داخل إطار المفهوم الثقافي السائد المعروف باسم المسرح. يذكرنا ذلك مرة أخرى بتحذير آلان سينفيلد مما يسميه الحماقات الطفيلية المشوشة التي تتواجد على حواف هذا الجهاز السلطوي المعروف باسم شكسبير (1985 C:179). إلا أن هناك توصيفاً آخر لكارول ووديس Woddis في حدود المدينة City Limits يشير إلى هذه المسألة، والمخرج الممكن منها. انها تصف مسرحية لير لبوند بأنها: *a modern master-piece* (والتأكيد هنا حتماً على السيد master، حيث أن النساء لا يصورن إلا بالارتباط

* المفارقة في هذه العبارة (التي تجعلها عصية على الترجمة تكمن في التورية الكامنة في لفظة master-piece الإنجليزية التي تعني قاموسياً "رائعة من الروائع"، وإن كانت الناقدة المذكورة هنا تركز إلى معنى آخر تتيحه اللفظة ذاتها، وهو أن العرض يتمركز حول الرجل بوصفه سيداً. (المترجم)

مع صورة المرأة المنجبة للأطفال، أو المرأة المستهترة سيئة السمعة" (1983:392). إن ذلك من شأنه أن يفعل شيئين: يضع مسرحية لير في مكانها التراثية المعتمدة والهامة للغاية، ويشير إلى ما تنطوى عليه المسرحية من إمكانات تقويضية تسمح بتحرير الشخصيات النسائية في المسرحية و تراكمات التمثيل التاريخي التي ارتبطت بهن. يمكن طرح ذلك بشكل أكثر عمومية من خلال هذه السلسلة من الأسئلة: ماذا يحدث إذا ما تعرض جهاز التراث المعتمد للمعارضة بسبب ما ينطوى عليه من ثغرات، ومحدوفات؟ ماذا يحدث لو تم إلقاء الضوء على هذه الجهاز بحيث تكشف عما ينطوى عليه من قناعات، والامتيازات الناتجة عن هذه القناعات؟ ماذا يحدث عندما تتغير ظروف الإنتاج والتلقى مادياً؟

إن المسار الذي تتخذه الأدوار الخاصة بالشخصيات النسائية في مسرحية الملك لير يدفع كاتبين معاصرين إلى إبداع محاولتين مسرحيتين تتناولان الأحداث السابقة على أحداث مسرحية شكسبير، ألا وهما: مسرحية بنات لير *Lear's Daughters* التي قدمتها عام ١٩٨٧ فرقة مسرح النساء^(١٣)، وعرض سبع شخصيات للير *Seven Lears* الذي قدم عام ١٩٨٩، وكان العرض الأول لفرقة ريسلنج سكول عن نص هوارد باركر Barker. يستهل باركر نصه بالملاحظة التالية:

إن مسرحية الملك لير لشكسبير مأساة عائلية تنطوى على غياب ذي دلالة، فالأم تحرم من الوجود في الملك لير، ولا تكاد توجد أية إشارة إليها سواءً في ذروة الغضب، أو في أعماق الشفقة. وهكذا تم استبعادها من الذاكرة. لا يمكن تفسير هذا المحو إلا بوصفه قهراً. وهكذا كانت الأم موضوعاً للكراهية غير المستحقة، وكانت هذه الكراهية قاسماً مشتركاً بين لير

وجميع بناته. إلا أن هذه الكراهية إن كانت غير مستحقة فقد تكون ضرورية .

(صفحة المقدمة - غير مرقمة ١٩٩٠).

إن كانت فكرة المأساة العائلية ليست حتمًا بالأمر الجديد (وفى هذا السياق نشير إلى العرضين الذين قدمهما جوناثان ميلر عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٢)، فإن العنوان الذى يضعه باركر لمسرحيته يبدو استراتيجىة واعدة تهدف إلى تكثير شخصية البطل المأساوى، وزعزعة التمحور التقليدى حول شخصية واحدة، ونموذجية لرجل. لكن للأسف يتضح لنا أن سبع شخصيات للير تعبر فى حقيقة الأمر عن المراحل العمرية السبعة لرجل واحد. وكذلك فإن باركر هنا لا يعنيه تذكر (إعادة تجميع أوصال) re-member شخصية الأم؛ إنما لا يسعى هنا إلا إلى التأكيد على تأديب الأم وعقابها، وإن كان يفعل ذلك على نحو مختلف نسبيًا. إن نص لير السابق زمنيًا على أحداث مسرحية شكسبير يتشابه مع العديد من مسرحيات باركر فى عنفه، وتزمته (وكراهيته للنساء فى نهاية المطاف)، كذلك فإن القتامة التى تغلب على هذا العمل تجعل من السهل ربطه بأعمال بيكت وبيرجمان، تلك الأعمال التى تقارن بها العروض المعاصرة التى تناولت الملك لير لشكسبير. على الرغم من الهدف المعلن للكاتب المسرحى، وعلى الرغم من المحور البديل الذى يدور حوله العرض، فإن عرض سبع شخصيات للير يستند تمامًا إلى تلك الأصرة التى تربطه بالنص الأصل Ur-text الذى يزعم معارضته. إن شئنا الدقة أكثر، فإن مسرحية باركر يمكن قراءتها على أنها تتبنى قصة شكسبيرية سابقة لتصنع منها وسيلة آخاذة، وقابلة للتسويق بشكل كبير، تقدم من خلالها ما يسميه كون "التيمة المفضلة لدى باركر، وهى البحث عن الصلاح فى عالم تعوزه المبادئ الأخلاقية الهادية" (1991:68).

على أية حال فقد انتقلت مسرحية سبع شخصيات للير من مقر فرقة ريسلنج سكول فى شيفيلد إلى مسرح الرويال كورت بلندن، وهو المحطة المناسبة لهذا العرض، على اعتبار أن مسرح الرويال كورت هو الوحيد بين المسارح الكبرى بلندن الذى لم يقدم عليه عرض الملك لير فى الثمانينيات. إن تقديم الملك لير (أو لير الذى قدم عرضه الأول على مسرح الرويال كورت عام ١٩٧١) أو سبع شخصيات للير على مسرح الرويال كورت الذى ظل معقلاً للدراما الأدبية لوقت طويل يؤكد على الحقيقة التالية:

إن مشروع إعادة بناء، وإعادة إنتاج، ونشر سلطة شكسبير يظل يحظى بوضع راسخ داخل سياسة الثقافة الأدبية... ويتجلى ذلك فى تواصل الطرح الإطلاقي absolutizing للسلطة الثقافية والروحية التى يحوزها شكسبير، وذلك فى العديد من الخطابات الجديدة، بغض النظر عن المحتوى الأيديولوجى الذى يضاف على هذه السلطة.

(Bristol 1990:27)

إلا أنه على الرغم من هذا التموضع القوى والراسخ لسلطة شكسبير توجد- على ما أزع- بعض المحاولات التى تتسل من شكسبير، ولكنها تتجاوز- على الأقل فى لحظة أدائها- وتشظى تلك السلطة التى تتخذها مادة لها من الناحية الفعلية.

لعل عرض بنات لير الذى قدمته فرقة مسرح النساء ينطوى على أول "طريقة جديدة" لتقديم نص شكسبير بين كل أعمال الثمانينيات التى تشملها هذه

الدراسة المسرحية. يتناول هذا العرض الأحداث السابقة على أحداث مسرحية شكسبير، وي طرح اهتمامات مختلفة يقوم باستكناها على نحو يجعله يبرز سلطة شكسبير، ويعارضها في الوقت ذاته، ويجعله يبرز ويعارض السلطة التراكمية لعروض التيار السائد، وحضور تلك السلطة في السياسة الثقافية. وقد عملت الكاتبة إلين فاينستاين- التي ربما تعود شهرتها إلى رواياتها، وشعرها- مع فرقة مسرح النساء (وهي واحدة من أولى الفرق السنوية في بريطانيا وأكثرها رسوخاً) لكتابة السكريبت الخاص بمسرحية بنات لير (بشكل تشاركي وارتجالي على النص) ^(١٤) يمد هذه المسرحية بلا شك "تاريخاً للمرأة" "herstory"- ذلك أنها تنتج الفجوات ، وحالات الغياب التي تتطوى عليها نصوص شكسبير، وكما تقول ليزيث جودمان Goodman فإن هذه المسرحية تقدم نفسها لمتفرجين نساء/نسويين.

وتعتبر جودمان المسرحية "علامة ضمن محاولات "إعادة خلق شكسبير من وجهة نظر نسوية . وتتطلق المسرحية من تصور مفاده أن ... التاريخ كله كما تقدمه النصوص القياسية Standard قد يشبه سلسلة نسب تضم "آباء زائفين" (1993:220). التأثير الناتج عن ذلك هو تفكيك "بناء الحكاية الأسطورية الذي تتطوى عليه مسرحية الملك لير" (Griffin and Aston 1991:11). أيضاً فإن

* هذا اللفظ من افرازات الجهاز النقدي للأدبيات النسوية، خصوصاً تلك التي تشغل بإعادة كتابة التاريخ من وجهة نظر نسوية، على اعتبار أن التاريخ الرسمي من وجهة نظرها هو تاريخ للرجل وسرد لحكايته، ومن هنا جاء تفكيك الأدبيات النسوية للفظه history بالإنجليزية باعتبارها his-story أي قصة الرجل، ومعارضة هذه اللفظة بلفظه herstory التي تعني "قصتها" (أي المرأة). (المترجم)

مسرحية بنات لير تعد نتاجاً مباشراً لسلسلة نسب نقيضة أو تقويضية تذكرنا بما أكد عليه فوكو Foucault من أن وظيفة سلسلة النسب هي "كشف الجسد الموسوم تماماً بالتاريخ، وكشف عملية تقويض التاريخ للجسد" (1977:148).

الشخصيات الخمس التى تتألف منها مسرحية فرقة مسرح النساء هي البنات الثلاث، والمربية (وهى شخصية مبتدعة تتولى تنشئة البنات بعد وفاة أمهم على إثر سلسلة متوالية من الإجهاض، حيث كانت الأم تحاول إنجاب ذلك الوريث الذكر الذى كان موضوعاً للرغبة الشديدة)، والمهرج (الذى يتجسد شخصية مخنثة مسؤلة عن المراسم، كما تعبر هذه الشخصية عن الملكة الأم أو الأم الطبيعية، ولذا نرى المهرج وقد ضرب خماراً على رأسه/رأسها). لا توجد شخصية الملك لير فى المسرحية. فضلاً عن ذلك فإن عرض بنات لير قد وظف طاقم ممثلين من جنسيات متعددة، وهو ما يتسق مع السياسة الفنية لفرقة مسرح النساء، ويتناقض مع عروض التيار المسرحى السائد التى تقوم على وجود دور رئيسى واحد (حيث تجد لورانس أوليفيه مثلاً وهو يقوم بدو الملك لير، أو حتى روث ماليزيتش فى دور المرأة التى ستصبح ملكاً). أيضاً فإن هذا الطاقم كان عبارة عن مجموعة ممثلين غير ثابتة ومتغيرة، وتغير هذه المجموعة فى كل مرة كان بمثابة عرض يتيح قراءة جديدة للمسرحية. وقد لاحظت جودمان فى العرض الأول للمسرحية أن شخصيتا ريجان وجونريل كانت تؤديهما ممثلتان سوداوان، وكانت شخصية جونريل تؤديها ممثلة بيضاء، أما فى العرض الثانى للمسرحية، فكانت ادوار الأخوات الثلاث مسندة إلى ممثلات سود، بينما كان المهرج والمربية من البيض (1993:222). على اعتبار غياب كل من الأبوين فإن

هذه القرارات الخاصة باختيار طاقم التمثيل تطرح على الجمهور فى صيغة واشكالية، وذلك فى ضوء مسرحية بنات لير، وفى ضوء مسرحية الملك لير، وبطبيعة الحال فى ضوء الواقعية المسرحية التى تظل مقياساً أو معياراً فى توقعات الجمهور.^(١٥)

وهكذا تضع المسرحية موضع المساءلة القناعات التى ينطوى عليها تأويل ما، كما تساءل الاستراتيجيات الخاصة بتأويل (تأويلات) نقيضة، ولعل الأهم من ذلك أن هذه القناعات وتلك الاستراتيجيات لا يحل محلها مجموعة واحدة وواضحة من القناعات أو المهارات. إن تقديم شخصية الملك لير فى صيغة الغياب إنما يبرز غياب زوجته (أو هو أيضاً إحالة واضحة إلى زوجته) فى النص المصدر Source Text .

إن العرض الذى تقدمه فرقة مسرح النساء يسلط الضوء على ما تتجاهله وترفضه مسرحية شكسبير، وأظن أن ذلك من شأنه أن يستثير أكثر من مجرد أفكار عابثة على هوامش النص الشكسبيرى، وإنما من شأن ذلك أن يدفع الجماهير إلى الاشتباك مع مسرحية شكسبير، وإعادة بناءها على نحو فاعل ونقدى. وترى جودمان أن مسرحية بنات لير "تساءل رؤية التيار المسرحى السائد لشكسبير على أنه "الأب المناسب" للتراث الدرامى الأدبى المعتمد" (1993:220). فضلاً عن ذلك، فإنه إذا كان التأويل التقليدى لمسرحية الملك لير يرى أنها تعالج "قيماً أسرية" (تلك العيابة التى يحبذها اليمين الجديد كثيراً)، وإن كان عدد من العروض التى نناقشها هنا توحى بأن هذه القراءة لقيت رواجاً كبيراً فى الثمانينيات والتسعينيات، فإن مسرحية بنات لير تستحث جمهورها على النظر

فى تصورات أخرى للأسرة (فى ضوء التمثيلات المسرحية لها)، وتستحثه على النظر فى الفعالية الاقتصادية للبنيات الأسرية التقليدية فى النص المصدر الذى كتبه شكسبير، وفى الثقافة المعاصرة، وفى حياة الجمهور الخاصة. وهكذا فإن مسرحية بنات لير- مثلها فى ذلك مثل العديد جداً من المحاولات التى تعبر عن تحولات شكسبير فى بريطانيا فى الثمانينيات- لا تكتفى بالرد على الملك لير فحسب؛ وإنما تشتبك هذه المسرحية فى جدل مع حكومة تحظر وجود العائلات "الصورية" pretended families، وتستخدم شكسبير كواحد من أدواتها التى تدعم بها آراءها السياسية الرجعية وتروج لها. يختتم كل من جريفيين وأستون مناقشتهم للمسرحية بالتقييم الآتى:

على اعتبار أن المهرج والمربية يتقاضيان مقابل خدماتهما،
فإنهما يقدمان خطاباً مادي النزعة، ويطرحان نقداً للرأسمالية؛
فكلاهما موظف فى منزل ديكتاتور مسئول عن الفقر الذى يعم
البلاد، كما أنه مسئول عن نظام حكم يميز بين من يملكون
ومن لا يملكون. إن ذلك يجعل بنات لير مسرحية تخاطب
بشكل مباشر الجماهير التى تعيش سنوات حكم تاتشر.

(1991:13)

بخلاف العروض الأخرى التى قدمت عن الملك لير، والتى أسلفنا ذكرها فى هذا الفصل، فإن بنات لير كانت فى الأساس عرضاً متجولاً يستهدف المسارح الصغيرة، والفضاءات المسرحية الخاصة بتجمعات بشرية قليلة. كذلك قدمت هذه المسرحية لجماهير لندن، ولكنها لم تقدم على مسرح تجارى، أو مدعوم حكومياً، ولم تستهدف الجمهور الذى يرتاد مسرحيات التيار السائد. تجول هذا

العرض حول بريطانيا فى عام ١٩٨٧، ووفقاً للدعاية الخاصة بفرقة مسرح النساء تجول العرض مرة أخرى فى السنة التالية بناء على طلب جماهيرى. لكن ما الذى دعا إلى وجود هذا الطلب الجماهيرى؟ وما علاقة هذا الطلب بوضع شكسبير ومسرحياته فى المجتمع البريطانى المعاصر (وغيره من المجتمعات)؟ هذه كلها تساؤلات تستوجب منا الكشف الدقيق^(١٦)، ولكنى أتذرع فى هذا السياق بالتعميم حيث أسجل أن هذه المسرحية التى نحن بصددتها تفرض حضورها بوصفها نصاً يعيد خلق شكسبير، وي طرح هذه التساؤلات المختلفة (النقيضة)، ويستهدف جمهوراً مغايراً - جمهوراً شعبياً لا يطلب منه الاحتفاء بالسّمات المتعارف عليها (التي يسمونها كونية) والملازمة لأعمال شكسبير.

هناك محاولة أخرى لإعادة خلق شكسبير، وتسعى إلى مخاطبة نسق فرجة معين، ألا وهى عرض بارى كيفى Barrie Keefe الذى يحمل عنوان ملك إنجلترا. هذا العرض الذى قدم على مسرح ثيتر رويال (فى ستراتفورد إيست) عام ١٩٨٨ أوحى لمايكل بيلنجتون بالآتى:

لم تفقد مسرحية الملك لير أيًا من امكاناتها كأسطورة...
يوظف [كيفى] الإطار الخاص بقصة شكسبير بحيث يستكنه
التوجهات العرقية. كثيرًا ما كانت النتيجة تتجاوز حد المعقول،
ولكنه لأمر فائن أن يرى المرء كيف أن جلال النص المصدر وما
ينطوى عليه من توازن أخلاقى يضاف ثقلًا على عمل
السيد "كيفى".

(1988:125)

فى مسرحية كيفى نجد توماس جيلبرت كنج- وهو الشخصية الأساسية فى العمل- وهو يقسم على بناته ماكسبته يداه طوال خمسة وثلاثين عاماً عاشها (وعمل فيها) فى إنجلترا سائقاً فى مترو الأنفاق بلندن، وذلك قبل عودته إلى مسقط رأسه فى ترينيداد. فى مشهد العاصفة، وعلى قضبان للسكك الحديدية فى مستودع ستراتفورد للقطارات شرق لندن، نجد كنج وهو يعبر عن غضبه الشديد إزاء حياته التى قضاها فى العمل لدى شركة لندن للمواصلات، وذلك فى حديثه مع مهرج المسرحية، وهو عامل اسكتلندى يعمل فى اصطلياد الكلاب الضالة، ويشرب "السبرتو". كما هو الحال مع المراجعة الصحفية التى كتبها بيلنجتون والتى أسلفنا ذكرها، ومع ماشهدته الثمانينيات من إحياء لمسرحية لير لبوند بحيث تبقى فى علاقتها الإلحاقية بنظيرها الشكسبيرى، فإن الاستجابة النقدية لمسرحية ملك إنجلترا (والتي ترواحت بين الحماس الشديد لها، وصب اللعنات عليها) تتأسس مرة أخرى على علاقة المسرحية بالنص الشكسبيرى:

لم يفلح هذا العرض. إن مسرحية الملك لير لها لغتها وأبعادها،
إنها تجسد رحلة عجز أخرق لاكتشاف الذات، وهى تعبر عن
ذلك من خلال ملحمة شعرية؛ إنها قمة مسرحية.

أما هذه الرؤية الجديدة فتدور حول عجز سخيى يوجب بنا
سفوح الإحباط، وتوظف هذه الرؤية لغة تعبر بها (التوجهات
المختلفة لدى المهاجرين الملتزمين، و أولادهم الذين يولدون فى
بريطانيا، ولكن لا يتواضعون فى تعاملهم مع آبائهم عرفاناً
منهم بالجميل.

(Nathan 1988:122)

لا شك أن ثمة شعر غير مألوف في الطريقة التي ينجز بها كيفى هذا التوازي، وفي الإخراج المتدفق الذي يقوم به فيليب هيدلى، إلا أن تراكب Superimposition السمات الأسطورية للير على هذه المادة يؤدي إلى تشويش وإغماض موضوع جدير بالاهتمام كان من الأجدى معالجته بشكل مباشر.

(Paul Taylor 1988:122)

أن يصل الملك لير إلى بريطانيا الحديثة عبر خط المترو المركزى أمر مناسب للغاية إذا تصادف وكنت تعيش بالقرب من مسرح التيتر رويال في ستراتفورد إيست؛ وأن يكون الملك لير سائق أسود يعمل على خطوط مترو الأنفاق، وعلى أعتاب التقاعد مجاز طريف ورائع بغض النظر عن سياق المكان والزمان.

(Armistead 1988:124)

التيمة الأساسية لديه [كيفى] هنا هي تنامي معاناة مجتمع المهاجرين من جزر الهند الغربية- من حالة الأمل في مرحلة ما بعد الحرب إلى الكراهية التي برزت في مرحلة ما بعد الرأسمالية- ولكنه لم يضيف شيئاً جيداً أو طازجاً على هذه البدهية. لم يكن ذلك ليعنى شيئاً لو كانت الدراما قوية مؤثرة، إلا أن الأصدقاء الشكسبيرية تثير توقعات يعجز "السكريب" البليد الذي وضعه كيفى (أضف إليه الإخراج البليد الذي نفذه فيليب هيدلى) عن تليبيتها مرة تلو الأخرى.

(Church 1988:124)

من الواضح إذاً أن التعايب مع الشاعر الكبير لعبة خطيرة. إما أن تخفق مسرحية كيفى في تلبية توقعات من الواضح أنها ليست بحاجة إلى تفسير (على

اعتبار أنها معروفة ومقبولة على مستوى العالم) أو تضل هذه المسرحية السبيل لتدخل فى نسق خاطيء على اعتبار أنه يفترض "فيينا" أن نعرف أن الحياة المقهورة التى تعيشها الطبقة العاملة من البريطانيين (خصوصًا إذا ما تصادف أنهم سود) هى مادة تتناسب مع الصيغة الواقعية فى المسرح (أو السينما أو التليفزيون)، ولا تتناسب مع الدراما الشعرية "العظيمة". إلا أن الأمر الذى يلفت الانتباه بشكل خاص فى مسرحية ملك إنجلترا هو استخدامهما (انتهاكهما) للنص المصدر على نحو يجعله يتناسب مع مرتادى المسرح المحلى. تلتقط المسرحية ذلك الوعى الثقافى الكوكبى بمسرحيات شكسبير، وتعيد وضعه فى إطار التجربة الخاصة لجمهور ينتمى إلى جماعة محلية معينة. ^(١٧) تشتبك مسرحية ملك إنجلترا مع القضايا والمشاكل الشائعة بين سكان منطقة ستراتفورد ايست ، وتستكنه هذه القضايا على نحو كان بريشت قد أكد على أهميته البالغة فى إحداث المتعة، والاندماج فى الأحداث بحيث يؤدي ذلك كله ليس فقط إلى حث الجمهور علي حضور العرض، وإنما على التفكير فيه. توحى المراجعة الصحفية التى سطرها نيل بارتليت لجريدة *Time Out* بهذا التأثير ذاته؛ يقول بارتليت:

تبدو مسرحية بارى كيفى على الورق... وكأنها ذلك النوع من المسرحيات الذى يقدم "حالة الأمة"، والذى ينطلق من الطابع السياسى الميت الذى اتسم به المسرح فى أواخر السبعينيات. لو قدم هذا العرض فى أى مكان غير ستراتفورد لبدا وكأنه محاضرة. لكن تقديم العرض هنا وبث الحياة فيه، وطرحه للجدال من خلال مجموعة ملتزمة وحريصة من المؤدين يجعل هذه الساعات الحاسمة من حياة أسرة من السود، غاضبة، ومشوشة بحيث تدفع الجمهور إلى الهمس بالتعليقات، والضحك غير المتوقع. كذلك فإن الكلمات المطولة والجميلة

التي يلقيها كيفى لا تجد من الجمهور إلا الصمت المتأثر، كما
أن اللقاء الأخير بين الأب والابنة دفعنى إلى البكاء أمام الناس،
وحشى على التفكير بشكل أكبر مما كنت أبغى.

(1988:122)

مثالها مثل مسرحية بنات لير لفرقة مسرح النساء تركز هذه المسرحية التي
تعيد صياغة لير على إمكانية الحوار مع جمهورها. لا تتشغل أى منهما كثيراً
بالتساؤل "ماذا فعلنا بمسرحية شكسبير؟" (وإن كان من الواضح أن كلاهما
يسعد بالاعتراف بهذه الصلة بالنص الشكسبيرى، مع الاعتراف أيضاً بوجود
اختلاف) وإن كانتا تتشغلان بتساؤل آخر هو "كيف يتسنى لهذه المادة أن تكون
نافعة لنا؟"

فى إطار العقد ذاته الذى نناقشه هنا، وفى ضوء فكرة الانتفاع بالنص
الشكسبيرى يجدر الالتفات إلى محاولتين بريطانيتين أعادت خلق شكسبير بحيث
يتناسب مع الجماهير الخاصة بجماعة محلية معينة. المحاولة الأولى هى عرض
الملك لير الذى قدمته فرقة فوتسبارن Footsbarn، وهى فرقة من محترفى
المسرح الإنجليزى مقرها فى فرنسا. قدم عرض افتتاح الملك لير فى إيطاليا
(١٩٨٣)، وقدمته فرقة فوتسبارن بأسلوبها المعتاد المفرق فى طباعة الجسدى.
وقد تم بناء العرض منذ بدايات تشكله بحيث يتمحور حول الموسيقى، والصوت،
والأقنعة، والتمثيل الإيمائى، مع الإبقاء على ٢٥-٣٠٪ فقط من نص شكسبير،
وهذه الاستراتيجية أدت بأحد صحفيى لندن إلى القول بأن "هذه الفرقة تعمل
تحت لافتة آريان منوشكين" (Ratcliffe 1985:22). إلا أن أعضاء هذه الفرقة
يعللون تطور هذه الاستراتيجيات الأدائية فى عرضهم بسعيهم إلى جماهير لا
تتحدث الإنجليزية، وفى ذلك يقولون :

أن ذلك لتدريب رائع. على سبيل المثال، فعندما تشتغل على الملك لير فى إيطاليا وفرنسا تدرك فجأة أنك كنت تركن كثيراً إلى اللغة فى المسرح، وأنها ليست ضرورية على هذا النحو، وإن كانت جميلة. الأكثر أهمية من ذلك بكثير هو أداء الدلالات بالجسد، واستشعار المعنى الكلى للدلالات فى بناء المشهد، وأن نبين للجمهور ما يحدث من خلال ما تفعله الشخصية ... فقط إن العمل خارج إنجلترا جعلنا أكثر اهتماماً بالجسد.

(مقتبس فى Cousin 1985:123)

فى عرض الملك لير كما قدمته فرقة فوتسبارن تم عمل ازدواج بين شخصيتى جونريل وكورديليا بحيث يؤديهما ممثل واحد. وعندما كانت هناك ضرورة لوجود الشخصيتين على المسرح فى الوقت نفسه، كان هناك ممثل آخر يقوم بدور جونريل. بخلاف ازدواج الأدوار الذى حدث بين شخصيتى كورديليا والمهرج فى عروض المسرح السائد التى وصفناها آنفاً، فإن الازدواج فى هذا العرض ينزع إلى البراجماتية أكثر من نزوعه إلى التأويل : كذلك تم استخدام الازدواج بين المهرج و ريجان، وبين جلوستر وألبانى؛ وبين ادجار وكورنويل، وبين كنت وادموند- أيضاً فإن كل الممثلين كانوا يؤدون بوصفهم جزءاً من كورس يونانى تم ادراجه داخل نص العرض . وحتى يتم تجنب الالتباس- مع الأخذ فى الاعتبار الدربة/التوقعات الثقافية الخاصة بال جماهير، والتى تستحضرها هذه الجماهير عند مشاهدتها لمسرحيات شكسبير- قامت فرقة فوتسبارن بتسهيل عملية الفرجة من خلال الأقنعة، والملابس التى تحمل شفرات لونية. إن الشخصيات تسكن مروياتها الخاصة التى قد تتعالق مع مروييات الآخرين، لكن الدفقة

الابداعية الملازمة لهذا العرض عن الملك لير تكمن فى تمكينها الجمهور من التجاوب مع النصوص المتبارية العديدة والمختلفة.

على هذا النحو عملت فرقة فوتسبارن بشكل معارض لفكرة وجود عرض واحد يطرح (ال) قراءة (ال) قطعية definitive لنص شكسبير تصلح لتلك اللحظة التاريخية (أو لأية لحظة تاريخية)، كما عارضت الفرقة أيضاً سلطة العوامل العارضة التى تحدد بشكل مسبق شفرات الاستجابة "الصحيحة". عوضاً عن ذلك تركز الفرقة على وسائل تقديم العرض، وعلى الكيفية التى يمكن ويجوز بها تجسيد النص. على الرغم من أن هذا المنهج يختلف تمام الاختلاف فى فلسفته وتنفيذه عن رأى كريستين لينكلتر عن الصوت، إلا أنه يبرز بشكل مشابه معايير التدريب التقليدى للممثلين الذين "يؤدون" شكسبير، وكذلك المعايير الخاصة بالمتفرجين الذين "يرون" شكسبير.

لا ينصب اهتمام الفرقة على نوعية الأجساد التى يسمح لها بتمثيل نص شكسبير، وكيفية قيامها بذلك، وإنما تهتم الفرقة أيضاً بالمكان الذى يمكن فيه رؤية هذه الأجساد. إن عرض الملك لير كما تقدمه فرقة فوتسبارن هو من الناحية الفعلية تحويل للمشهد الشكسبيرى إلى فرجة مبهرة.

فى حين شاهد ما يقرب من ٥٠,٠٠٠ متفرج ١٢٢ عرضاً لمسرحية الملك لير كما قدمتها فرقة فوتسبارن عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤، فإن أيًا من الجماهير البريطانية لم يشاهد هذه المسرحية إبان هذا الوقت. يعلق على ذلك أحد أفراد الفرقة بالقول :

تبلغ الفرقة من العمر الآن أربعة عشر عامًا، وهي لم تعد الآن
ضمن المسرح البديل الهامشي. إنها الآن فرقة جواله محترفة ،
ومن حقها أن يكون لها قناة تعبر من خلالها عن نفسها في
إنجلترا ... واعتقد أنه أمر هام للغاية بالنسبة للفرق الأخرى،
والناس عمومًا أن يعاينوا تطور هذه الفرقة بالذات.

(مقتبس في 125-126:1985 Cousin)

تكمن المفارقة في أن هذه الفرقة عندما قدمت رؤيتها هذه لـ الملك لير في
لندن عام ١٩٨٥ علق أحد الكتاب الصحفيين قائلاً : "إن هذا العرض الذي يقف
خلفه تفكير جاد يبدو لي من نواح عدة أقرب إلى جوهر الشاعر الكبير من تلك
العروض التي نراها كثيرًا على مسرح ستراتفورد - أون- ايفون [وهي مقر فرقة
شكسبير الملكية وسط إنجلترا] (Gordon1985:22) ^(١٨). تعيد هذه الملاحظة
طرح ذات الفكرة التي كانت فرقة فوتسبارن قد تبنتها حول ظهور السلطة
الثقافية عند تقديم المسرح الإنجليزي، خصوصًا إذا ما كان هذا المسرح مبنياً
حول التراث الشكسبيرى المعتمد.

على النقيض من ذلك، شتان بين جوهر الشاعر الكبير، وعرض آخر يحمل
عنوان مأساة الملك لير قدمته فرقة ويلفيرستيت Welfare State، وهي فرقة
أخرى من فرق المسرح البديل في بريطانيا ، ولها تاريخ طويل، وراديكالي. كان
مشروع الفرقة حول الملك لير هو تجربتهم الأولى خلال فترة إقامتهم بمدينة بارو
إن فيرنس Barrow-in-Furness في شمال إنجلترا، والتي امتدت لسبع سنوات .
بعد تكليف الشاعر والكاتب المسرحي أدريان ميتشل بكتابة النص، وتكليف بيتي
موزر بكتابة الموسيقى شرعت فرقة ويلفرستيت في خلق عرض مسرحي يتناسب

والفضاء الذى يقدم فيه، ويمكن تقديمه أيضاً من خلال رؤية سينمائية (وحيث يوضع له عنوان جديد هو الملك الحقيقى والأوباش). وعلى اعتبار أن الفكرة كانت عبارة عن خلق عمل يقدم للسكان المحليين وبمشاركتهم، فإن الجغرافيا الاقتصادية الخاصة بهؤلاء السكان عبارة عن المشروع.

يصل عدد سكان بارو-إن-فيرنس إلى ما يقرب من ٧٠,٠٠٠ نسمة، وتعتمد على مصدر واحد للتوظيف هو شركة فيكرز المتحدة لبناء السفن والهندسة (وهي توفر ١٤,٠٠٠ فرصة عمل) التي تنتج الغواصات النووية (١٩) ضمن أشياء أخرى. وقد عانت مدينة بارو-إن-فيرنس من نسبة البطالة المرتفعة في الثمانينيات والتسعينيات أيضاً، مثلها في ذلك مثل العديد من المدن الإنجليزية التي تقع خارج منطقة لندن، والمساوية لها في المساحة. وفي ضوء هذين المعطين شرعت فرقة ويلفرستيت في توظيف ما تتمتع به من مزج خلاق بين التقنيات البريشتية والباختينية بغية إبداع ما يسمونه "الكرنفال النقدي" critical carnival. يصف كاتب عرض الملك الحقيقى، وهو ميتشل فرقة ويلفرستيت بأنها "فرقة عملية لها رؤية، ولم أكن لأتردد في أن أطلب منهم تصميم حرب نووية، وتجسيدها" (مقتبس في Lowe 1985:3). وعن فضل مسرحية شكسبير عليه أثناء الكتابة لا يجد ميتشل ما يقوله سوى التعليق بأن "الملك لير هي أعظم نص مكتوب باللغة الإنجليزية، وقد استخدمت قصتها، والكثير من سطورها الجميلة لحاجتي إليها" (مقتبس في Lowe 1985:3). إلا أن ما يفعله ميتشل مع الملك لير (أو مع الملك الحقيقى في سياقنا هذا) ليس سوى عنصر واحد من العناصر المكونة لهذا العرض. وكما يعبر بازكيرشو Kershaw عن ذلك بالقول "إن المكان

الذى صنع فيه الفيلم، ومن قام بصنعه هى أمور لا تقل أهمية عن توظيف الفيلم لمسرحية الملك لير" (1991:52). وهكذا سعت فرقة ويلفرستيت إلى تأسيس عملية من الإنتاج والتلقى تقوم على الإبداع المشترك co-creative، وذلك بالمشاركة مع الجماعة المحلية، كما سعت كذلك إلى تمكين الجماعة المحلية من المشاركة السياسية من خلال تعاونها فى تقديم لير العصر النووى. وبغض النظر عن الأهداف التى ترمى إليها فرقة ويلفرستيت من وراء مفهوم الكرنفال النقدى، إلا أنه من الأهمية بمكان أن نضع مثل هذه الطموحات فى سياقها الذى لم يكن بالضرورة وسطاً مرحباً بها:

حقيقة الأمر أن "التوجه السياسى" فى الملك الحقيقى والأوباش كان راديكالياً بالنسبة للسياق الذى قدم فيه إلى الحد الذى كادت معه فرقة ويلفرستيت تشعر بالانفصال عن المكان فى بداية إقامتها فى هذه المدينة. إلا أن إعادة كتابة نص شكسبير بدا وكأنه يهدف قصداً إلى تحفيز سكان بارو-إن-فيرنس على المشاركة رغم لا مبالاتهم، مع أن عملية إعادة الكتابة تمت لتحقيق صالح هذه الجماعة المحلية حسبما ترى فرقة ويلفرستيت.

(1991:250)

وهكذا لم يكن ثمة تماس مسبق بين القائمين على مسرح ويلفرستيت والممثلين من جهة، والجماهير من جهة أخرى على النحو الذى نجده فى تطور عرض بنات لير الذى يقوم على التشارك، والذى قد يكون قد استند إلى الاهتمام المشترك بالمرأة بين المسئولين عن المسرح والجماهير.

يمكن بطبيعة الحال النظر إلى جماهير مسرح التيارات السائد بوصفهم جماهير محلية، إلا أن مشروع فرقة ويلفرستيت يختلف عن كافة المشروعات التي تمحورت حول لير والتي ناقشناها هنا ، وذلك في درجة التشراك مع الجمهور المستهدف. إن كانت العناصر التي تم الاستعانة بها (من قبيل السكربت الذي كتبه ميتشل، وموسيقى موزر، في وجود نص شكسبير الذي يلقي بظله عليهما) قد فرضت حتمًا اتجاهات معينة عند إنجاز المسرحية/الفيلم، إلا أن عملية التجسيد كادت تقتصر تمامًا على أشخاص محليين قاموا بدور المؤدين لتحقيق هذا الحدث/المشروع.^(٢٠) لقد شارك ما يقرب من خمسين فرد من مواطني بارو-إن-فيرنس، لم يكن أيًا منهم ممثلًا محترفًا، ومعظمهم من العاطلين. وفضلاً عن ذلك فإن الفواصة "الخردة" التي شكلت القطعة الأساسية في مسيرة العرض عبر شوارع بارو (حيث كان عدد طاقم المؤدين يتزايد بشكل ملحوظ عند انضمام أشخاص آخرين إلى الأوباش في المسيرة) قام بتضييعها شباب الفنيين من شركة فيكرز المتحدة لبناء السفن والهندسة. تؤدي مثل هذه الاستراتيجيات إلى توريث الجماعة المحلية في العرض من خلال سبل ملموسة وواضحة للغاية؛ على سبيل المثال يقدم أفراد الجماعة المحلية الموهبة التي تسمح بتجسيد العرض، كما يستخدمون مهاراتهم على نحو يتجاوز الاستخدامات المحسوبة والمحدودة للأشياء. من خلال هاتين اللحظتين تسهل فرقة ويلفرستيت عملية التمكين الذاتي self-empowerment للممثل الذي يشكل الدراما ، وكما يقول كيرشو فإن إبداع هذا العرض المناهض تمامًا للتسليح النووي أبرز مجموعة معقدة من المفارقات التي قد يكون قد اشتبك معها سكان بارو-إن-فيرنس. بين هذه المفارقات حقيقة مفادها أنه "قبل قدوم الفرقة كان الهجوم النقدي الحاد

على ترسانة بناء السفن دائماً ما يصدر من خارج المدينة" (Kershaw 1992:241)؛ أما بعد تجسيد العرض كان شباب بارو يعبرون عن قلقهم علانية من تصنيع الأسلحة، ومن التصرفات التي يمكن أن تتمخض عن تدمير شامل. كذلك فإن العرض فضح تورط المدينة في الاستثمار في اقتصاد الموت الذي إن توقف سيؤدي إلى الزوال الافتراضي لهذه المدينة خصوصاً مع الاغلاق الحتمي لترسانة بناء السفن (Kershaw 1992:215-220). يشير هذا كله إلى حنين يساري يتمثل في تحقيق حالة نقدية تلازمها مسئولية اجتماعية من خلال إنتاج فن مرتبط بالجماعة المحلية، ومتسق مع سياقه الجغرافي. وأنا على وعي بأن تفضيلي الشخصي لهذه الصورة من المقاومة يعطى امتيازاً لهذه المبادرات الفنية ذات الطابع الحيني- إن ما أسجله هنا هو توق إلى أن يكون الفن باعثاً على التغيير الاجتماعي بحق.

في تقديري أن أكثر العناصر أهمية بالنسبة للمسرحية نفسها (كنص) أو بالنسبة إليها كعرض (سواء كعمل درامي حي، أو ك فيلم سينمائي لاحقاً) هو الأهمية التي تكتسبها داخل جغرافياً محلية معينة، وبالمشاركة مع هذه الجغرافيا. الواضح أن التفاعل والإبداع اللذين تحققاً من خلال العرض المسرحي بما ينطوي عليه من عملية وتواصل مباشرين يتم توصيلهما أيضاً من خلال الطابع الثابت والمكتمل للفيلم السينمائي، وإن كانت فرقة ويلفرستيت تقاوم سلبية مشاهد الفيلم - سواء تجسدت هذه السلبية في ممارسة عملية أو في توقع ثقافي - من خلال إعادة ترتيب وضع الشففات التمثيلية representational. إن كل "نجوم" الفيلم - عدا حالة واحدة - من الجماعة المحلية، ويقدم هذا الفيلم بوصفه علامة ثقافية، ونجاحاً يحسب لتلك الجماعة :

كان أول عرض للفيلم فى سينما أسترا، وهى السينما الوحيدة بمدينة بارو-إن-فيرس، وقد صاحب العرض الأول كل مظاهر الاحتفال المميزة لافتتاح فيلم روائى مع إعادة إنتاج هذه المظاهر بحيث تتخذ شكل المبالغة الساخرة، وهو ما تمثل فى وجود السيارات الليموزين، والسجاجيد الحمراء" (Coult & Kershaw 1990:224) الفكرة التى نود إبرازها هنا أن كل من ثقافة التيار السائد (التمثلة فى أفلام الإيرادات العالية) و التمثيلات الثقافية النقيضة (تنظيم مسيرة للمناداة بنزع الأسلحة النووية) كانت صيغاً مستوردة قبل تقديم هذا العمل^(٢٢). أما فى مأساة الملك الحقيقى/الملك الحقيقى والأوباش فإن سكان مدينة بارو-إن-فيرنس أنفسهم يصبحون مشاركين فى كل من صياغة العرض والاحتفال به. وهم بذلك يدركون (بعضاً من) ذواتهم، ويدركون جغرافيتهم فى ضوء العلاقة بين الذات والموضوع التى تتطوى عليها الممارسة الثقافية، كما أنهم يعبرون عن حقهم فى إبداع الفن، والاحتفاء به. إن هذه الصياغة للملك لير يمكن أن تكون نافعة بوجه خاص على هذه المستويات المتعددة من الوعى، وعلى هذه المستويات من الوعى السياسى الخاص والمحدد.

إن إفراط الممارسة النقدية السائدة فى أداء لعبة "اصطياد العلاقة الرابطة" بين العرض والنص الشكسبيرى، وهو مايكاد يصاحبه دائماً إبراز أوجه النقص فى العرض إنما يبدو فى حقيقة الأمر حذقة أكاديمية. إن كانت رؤية أدريان نوبل لشخصية لير ذى الأنف الأحمر (التي أعادت إلى الأذهان محاولات بروك، وبيكت، وكيروساوا، وغيرهم من الوجوه الثقافية البارزة) ورؤية ادوارد بوند للير فى وجهه الماركسى قد تجاسرت على إعادة تعريف سياسات السلطة فى نص

شكسبير، فإن الملك الحقيقى والأوباش يأخذ فى الاعتبار قبول الجمهور لسلطة النص المصدر، ويستثمر هذا القبول، حتى لو كان المصدر هنا بعيداً فى الزمن. إن ما يجعل هذا العرض برؤيته المفارقة dissident للملك لير عرضاً نافعا هو معرفة أهل بارو إن فيرنس بالدلالة التى يؤديها شكسبير فى الثقافة المعاصرة، وإن شئنا الدقة معرفتهم بالكيفية التى يؤدى بها شكسبير هذه الدلالة.

رغم ذلك يمكن الزعم بأن هذه الاستجابة المفرقة فى التبسيط أو السداجة إزاء طريقة عمل فرقة ويلفر ستيت وعرضها الملك الحقيقى لم تحظ بالقبول والترحيب الشديدين من جانب الجماعة المحلية التى كانت جزءاً منها:

ترى العقلية المحافظة أن الهجوم على القاعدة النووية كان هجوماً غير مبرر على جماعة محلية لم يكن لديها الخيار فى اختيار الصناعة التى تعتمد عليها حتى تعول نفسها. كذلك رأى الآخرون أن فرقة ويلفر ستيت كانت بعملها هذا تفسد الشباب بمتعة مغوية، وإن كانت تقويضية تؤدى إلى عمل غسيل مخ. رغم ذلك فإن أكثر من وجهوا الانتقادات إلى الفرقة من سكان المدينة كان عليهم أن يقرروا بأن مشاركة العاطلين من الشباب مشاركة إبداعية فى العمل كان أفضل من تركهم يهيئوا فى الشوارع، كما أن فرقة ويلفر ستيت رغم كل شئ جلبت بعض النقود إلى المدينة من خلال المنح المقدمة من مجلس الفنون ، وماركس أند سبنسر.

(Coult and Kershaw 1990:224)

من خلال تقييمنا لمشروع فرقة ويلفر ستيت الذى افتتحت به نشاطها مع سكان مدينة بارو يتضح لنا أن مثل هذه العروض التى تتطوى على توجه نقيض

ومعارض بشكل صريح لا تسعى إلى تغيير السلوكيات أو حتى الآراء على مستوى واسع. إن المفردات التي وظفها كل من كولت وكيرشو في تقييمهما تستند إلى ثنائية اليمين/اليسار التي كفت قد أشرت إلى أنها تسم النقد الأكاديمي (للأعمال الشكسبيرية)، وإن كان هذا النقد يخلص إلى التعبير عن "المشروع الرأسمالي" الذي وسم سياسة تاتشر لكننى أزعـم أن مدى الاستجابة نفسه كان فعلاً راديكالياً. يستخدم كيرشو التناص الحادث فى تلك الشبكة التى تجمع بين الملك لير و مأساة الملك الحقيقى و الملك الحقيقى والأوباش (1991:25) لكى يعارض بها تلك القناعة العامة التى ترى أن المسرح الشعبى يعنى مسرحاً غير معقد ، وهو يرى أن وعى المتفرجين بجميع النصوص الفاعلة هنا يخلق جدلاً دينامياً وأكثر تعقيداً حول قضايا الحرب النووية. الأمر المؤكد أيضاً أن الخمسين فرداً من سكان بارو الذين أنتجوا هذا العمل (بالإضافة إلى دائرتهم المقربة من الأصدقاء، والأسرة) قد اشتبكوا فى هذا الجدل على نحو لم يكن ليتاح لهم بغير هذا العمل. تشير أيضاً بعض التحليلات إلى نتائج أخرى فرعية لهذا المشروع، ومنها على سبيل المثال أن اثنين ممن شاركوا بالتمثيل واصلا التدريب الاحترافى بالجامعة، وأن فرقة ويلفر ستيت قامت بتطوير منهجها التفاعلى مع سكان بارو مما تمخض عن عرض آخر بعد أربعة أعوام قدم فى ساحة المدينة أمام جمهور يقارب الـ ١٥,٠٠٠ متفرج (وهو ما يجاوز قوة العمل فى شركة فيكرز المتحدة لبناء السفن والهندسة) وغيرها من النتائج الأخرى. (٣٣) إن ما أتاحه شكسبير هنا من خلق لوظائف جديدة، وبناء جمهور يمكن اعتباره اعادة تشكيل لأكثر الجوانب محافظة فى التراث الشكسبيرى على نحو ينطوى على مفارقة.

إن الإقامة الطويلة لفرقة ستيت في مدينة بارو تمثل - كما كان الحال مع مشروعهم الأول الذي استخدموا فيه الملك لير - رفضاً لتلك القناعة السائدة التي ترى أن الفن (وما يلزمه من استجابة نقدية) يجب أن يأتي دائماً من الخارج إذا ما تعلق الأمر بجماعة محلية بهذا الحجم، وبهذه الديموغرافيا. إن إثارة النقاش حول إنتاج الفن - من المنوط به ، ومن الذي يموله - خلال العمل ذاته، واستجابة السكان المحليين لهذا النقاش إنما يشي أيضاً بإمكانية إحداث تطور آخر . تختتم لورين كروجر Loren Kruger مراجعتها النقدية لكتاب كيرشو الذي يحمل عنوان *بوليطيقا العرض المسرحي* الذي يحلل فيه العرض المسرحي البديل/المهمش في إنجلترا بالقول بأنه من الضرورة بمكان "قراءة لحظات التناقض جنباً إلى جنب مع لحظات القوة الحجاجية argumentative، وقوة الإيحاء... باعتبارها جميعاً علامات على رهافة فعل الاشتباك الثقافي من خلال المسرح، وما يحمله هذا الفعل أيضاً من إمكانات" (1993:129). اعتقد أن هذا الموجز مفيد ، ويمكن تطبيقه أيضاً على العمل الذي قدمته فرقة ويلفر ستيت. إن مأساة الملك الحقيقي/ الملك الحقيقي والأويش عمل محمل بالتناقضات لكنه ينطوي أيضاً في عملية إبداعه وأدائه على إمكان الاشتباك الثقافي. يؤكد نجاح هذا العمل (وهو نجاح اعتقد أنه يرجع إلى إشراكه جزء من الجماعة المحلية في صياغة العمل الفني) علي حجة روبنز Robins القائلة بوجود سوق نقيضة للسوق الكوكبية؛ يقول روبنز:

تركن الجغرافيات الجديدة في حقيقة الأمر إلى إحياء مفهوم المحلية، والاقليمية. وقد شهدت الفترة الأخيرة اهتماماً فائقاً بالاقتصاديات المحلية، والاستراتيجيات الاقتصادية المحلية. إن

مسألة الاقتاد المحلى أو الإقليمى بوصفها الوحدة الأساسية
للاإتاج تم طرحها بشكل قوى من خلال أطروحة
"التخصيص المرن".

(1991:33) (٢٤)

إن كان روبنز محققاً تماماً فى نظريته إلى ما هو محلى بوصفه "فضاءً متسايلاً
وعلائقياً relational، لا يتشكل إلا فى علاقته بما هو كوكبى، ومن خلال هذه
العلاقة ذاتها"، فإن احتمالات التخصيص المرن" تطرح إمكانية وجود فضاءات
تبدو مقاومة، صفةً وفعلاً.

سبعة عشر لير فى عقد من الزمان؛ وطرائق جديدة عديدة لأداء نصوص
قديمة مع العديد من الطرائق الأخرى القديمة لتقديم نصوص جديدة. ما أود
الاهتمام به هنا هو الكيفية التى يمكن بها لكل هذه العروض أن تستثير طرائق
مختلفة للتفكير حول أداؤنا للماضى، مع الوضع فى الاعتبار أن هذه العروض
تمثل توالداً لعملية تمثيل representation، وهذا التوالد بإمكانه تأييد ودعم،
وأحياناً تقويض السلطة الممنوحة لشخصية لير، تلك الشخصية التى تحتل
آثارها المعالجات التى تتوالد من نص شكسبير، وتتفرع منه.

موجز القول إننى أتلص استكناهاً أكثر وعياً لما نقوم به من أفعال تستهدف
انتشار هذا الماضى فى الحاضر. لكن قبل بلوغ هذه المهمة، زود أن أعقب قليلاً
ما قمنا به من تحليل للسبعة عشر مشروعاً التى تتمحور حول لير.

إعادة النظر في إحدى عروض الملك لير ومراجعة عرض للملك لير لا يشكل أهمية تذكر

بلاجى : المرء دائماً عاص لشئ ما بشكل من الأشكال...

وليام شكسبير الخامس: أو مطيع لشئ ما .

بلاجى : نعم ، لكن العصيان مثير للاهتمام بدرجة تدفعنا إلى دراسته .

وليام شكسبير الخامس : الأوامر المعطاة لى هى أن استحيى عمل سلفى،

ولا أستطيع أن أتوقف حتى تنتهى القصة.

(جان-لوك جودارد ، الملك لير، ١٩٨٧)

" لقد أصابنى العرض بالرعب إلى أقصى حد ... كان الملك

لير شبيهاً بأبى ، عجوز متزمت . لقد بدا الأمر وكأنه بيتى. كل

هذا العراك والصخب."

"لماذا يدخل هذا العجوز الرعب إلى قلبي ، مثلما كان يفعل

والدى معى؟"

ردود أفعال مرضى فى مستشفى برومور سيكيور للملاج

النفسى- (مقتبسة فى Cox 1992:137.151) .

استهللت عرضى للسبع عشرة تجربة مسرحية التى تناولت لير بعام ١٩٩٠ الذى قدمت فيه ديبورا وورنر عرضها من خلال فرقة شكسبير الملكية ، وهو العرض الذى قلت أنه يستند كثيراً إلى العروض التى قدمت عن الملك لير والتى قدمت على خشبة المسرح البريطانى فى سنوات سابقة. وحتى يكون وصفى لهذا العرض وغيره من العروض أكثر وضوحاً أود أن أؤكد على أن تحليلى لهذه العروض لا يهدف إلى التقليل من قدرات وورنر أو إمكاناتها الإبداعية أو غيرها من المخرجين الآخرين الذين اشتغلوا على هذا النص، ولكن الهدف هو إبراز

مرونة الجماعات النقدية التي تتمثل دلالة العرض، أساساً من خلال تعيينها للمشابهات بين هذا العرض وغيره من العروض . يتجسد عرض الملك لير لورنر في سياق عناصر أخرى قد تقبلها وورنر كمخرجة أو لا تقبلها: ففضلاً عن هذا الجو الشكسبيري، هناك أيضاً سمعتها كمخرجة، وهناك مؤهلات الممثلين (خصوصاً فيما يتعلق بأداء أدوار شكسبيرية سابقة)، وكذلك فرقة شكسبير الملكية بوصفها مؤسسة، وهناك أيضاً العمارة والجغرافيا الخاصة بالفضاءات المعتادة التي يؤدون فيها في لندن وستراتفورد، وغيرها كثير من العناصر التي تشكل هذا السياق. أيضاً فإن المراجعات الصحفية للأعمال المسرحية تصدر عن السياق العام بقدر ما تصدر عن النص أو العرض ذاته. إن ما يحدث للعرض عندما يبتعد خارج مفردات هذا السياق يتضح لنا عند إعادة تقديم عرض الملك لير الذي أخرجه وورنر في مستشفى برود مور سيكيور للعلاج النفسي. وما يحدث للعرض عندما يتخذ مادته من المفردات السياقية يتبين في عرض الملك لير كما قدمه جان لوك جودارد والذي استخدم فيه استراتيجيات سينمائية شارحة metafilmic.

في عرض تحليلي رائع يجمع موارد كوكس Cox شهادات، وتعليقات، وينظم مقابلات مع النزلاء والمرضى في مستشفى برود مور سيكيور للعلاج النفسي بإنجلترا: حول عروض مسرحيات شكسبير التي تقدمها فرق مثل فرقة شكسبير الملكية، والمسرح القومي الملكي، وغيرها من الفرق^(٢٥) وكان عرض الملك لير الذي قدمته وورنر هو أحد العروض المطروحة للنقاش. أتفق مع كوكس في أنه لا يوجد مجال هنا لمناقشة وظيفة الدراما / المسرح في سياق يتم التحفظ فيه على

المرضى^(٢٦)، وإنما ما أبغيه من مناقشتي هنا هو إظهار بعض التحولات التي يستشعرها الممثلون والمخرجة (قدم عرض الملك لير الذي أخرجته وورنر ما يزيد على مائة مرة في مستشفى برود مور) فضلاً عن بعض استجابات طاقم العاملين بالمستشفى والمرضى، تلك الاستجابات التي تم إثباتها وتوثيقها في كتاب كوكس.

تظهر المقابلات التي أجريت مع برايان كوكس (الذي يقوم بدور الملك لير)، وكليير هيجنز (التي تقوم بدور ريجان) العوامل التي تؤثر على أدائهما أمام جمهور يعرفان مسبقاً أن له توقعات مختلفة عن توقعات مرتادي المسرح السائد. (٢٧) بالنسبة لهيجنز لم تكن تلك هي المرة الأولى التي تؤدي فيها أحد أدوار شكسبير في مستشفى برود مور؛ فقد سبق لها أن شاركت في عرض هاملت الذي أخرجه رون دانيلز Daniels لفرقة شكسبير الملكية؛ وعن أدائها لدور جيرترود في هذا العرض تقول :

في الليلة الأولى لأي عرض يدرك المرء أن جمهوراً متأنقاً سيأتي ليشاهدنا ونحن نؤدي هاملت ... ويتلازم مع هذا الإدراك الإعداد المسبق لسلسلة كاملة من الأشياء: إن العرض في هذه الحالة يصنع للنقاد ويصنع بغية النجاح. إلا أن أيًا من هذه المستويات لم يكن له وجود في برودمور. لقد بدا الأمر وكأنه في الحد الأدنى له . لا أعرف كم من الوقت استغرقت لكي أدرك أن التجربة التي كنا نجول فيها كانت أمرًا فائقًا؛ لكن شعورًا تنامي بداخلي بعد أدائي لمشهدى الأول، وبعد أن جلست للمشاهدة، وقتها أدركت أن الجمهور الحاضر ليس كأي جمهور عرضت أمامه من قبل ؛ لقد بدا وأن مستوى كاملاً من

التوقعات لم يكن موجوداً لدى هؤلاء. وكلما تطورت أحداث المسرحية كنت أتيقن أنني أؤدي داخل منطقة لعب أكثر راحة، ومن ثم أصبحت التجربة بالنسبة لى تجربة محررة.

(مقابلة مع آن باركر؛ فى Cox1992:66)

يطرح كوكس هذه الفكرة ذاتها فى حديثه عن خبرة الأداء المختلفة أمام هذا المتفرج غير العادى، والمتمثلة فى هذا العنصر المحرر. اللافت للاهتمام أن هذه الخبرة تمكن المؤدى من تخيل حالة من حالات النقاء فى مجال الإنتاج/التلقى التى تشبه - فى تصور المؤدى- الخبرة الأصلية لحظة الكتابة (أى خبرة شكسبير نفسه):

كان الجمهور يشبه الجمهور الإليزابيثى على نحو من الأنحاء. لقد كان جمهوراً من أولئك الذين يتمتعون بأذهان حادة، وذلك لأن احساسهم باللغة، وبالصورة اللفوية كان حاداً جداً... لقد أحسست أن جمهور مستشفى برادو مور كان لديه هذا الوضوح فى الرؤية الذى كان لدى الجمهور الإليزابيثى، وكان نصب أعينهم نوعاً من الفضاء الذى يعنى أن كل شيء يقدم أمامهم كان له أصداء إضافية لأنه كان مباشراً للغاية.

(مقابلة مع روب فيريس؛ فى Cox 1992:51-52)

بينما يؤكد بريان كوكس على هاجس الإعلاء من قيمة الخبرة الماضية (أى أن جماهير الماضى كانت أفضل)، فإن ما يشير إليه كل من الممثلين هو أنه عندما يتم التأثير فى الظروف المعتادة التى تساق الإنتاج والتلقى، وجعل هذه الظروف غير متوقعة بشكل ما، فإن النص و/أو العرض يؤديان دلالتهم بشكل مختلف،

وأحياناً بشكل مفاجيء. على الأقل فإنه عندما يعتقد الممثلون أن تلك الظروف تم تعديلها، فإن النص و/أو العرض يؤديان دلالات مختلفة بالنسبة لهم. إن ذلك بدوره يوحى بفسوخ الأفكار التي تدور في فلك مسألة الامتياز الثقافي . Cultural privilege

توحى الاستجابات التي تم تسجيلها من الجمهور بالنسق الفكري ذاته. ويظهر من العينة التي تم انتقائها من الجمهور أن كل أنواع التوقعات تواجدت في قاعة سنترال هول بمستشفى برودمور: كان لدى بعض المتفرجين خبرة بالمسرح الحي، وكان البعض الآخر يعقد مقارنات مع التليفزيون والسينما، وبالنسبة للبعض الثالث كانت الظاهرة جديدة تماماً. كان بين الاستجابات التي رصدناها ثناء أحدهم عندما قال: "إن هذا العرض أكثر درامية مما توقعت أن أراه في مسرحية لشكسبير" (Cox 1992:136) وكان هناك أيضاً نقد لاذع من قبيل: "كان من الأفضل مليون مرة أن يتحدث الممثلون الإنجليزية التي نتحدثها اليوم" (cox 1992:142) ؛ لكن ما لفت انتباهنا بشدة هو تلك الرغبة الراسخة لدى الجمهور لتوطين الاستجابات في واقعهم الخاص؛ يقول بعض افراد الجمهور:

"وجدت العرض من التأثير بمكان بحيث اضطررت إلى الرحيل. لقد بدا وكأنني أمام أسرتي - هذا ما أوجاه إلى أداء الممثلين. لقد أحسست وكأنني أفقد حياتي".

(Cox 1992:137)

"لقد جعلنى العرض أفكر فى أنتى كنت غير واع بمشاعر الناس عندما كنت أرتكب جرائمى... لقد سئلت أحد الممثلين عن الكيفية التى وضع بها كل مشاعره فى الدور. أجابنى بالقول " أتعلم الشخصية، واستشعر مالا بد وأن تكون قد

استشعرته هذه الشخصية". كان على أن أفكر في مشاعر
ضحايى. لقد كانت تجربة لم أكن لأنساها".

(cox 1992:143)

من الغريب حقاً أن تقدم مسرحية عن الجنون فى برودمور-
أننا محصنون ضد ذلك هنا"

(cox 1992:148)

ولعل أكثر الاستجابات إفادة لنا ماقاله أحدهم :

"لم أكن قادراً على استيعاب الكثير من العرض لأننى كنت
مشغول البال بمشاكلى الخاصة."

(Cox 1992:137)

ليست الفكرة هنا أن مسرحيات شكسبير تقترب فى محتواها من التيمات
الكونية، وإنما الفكرة هى أن اللغة المستخدمة للحديث عن أفكار معينة (مثل
الجنون، والتكفير عن الخطايا) تستوعب تجربة ما لدى المريض/المتفرج الذى
يشاهد تمثيل هذه الأفكار.

إن سجل عمليات الإنتاج والتلقى الخاصة بعرض الملك لير كما قدم فى
برودمور يعد من نواح عدة كشفاً عمماً اسميه تنظيم الواقع. ليست الفكرة هنا أن
المرضى أصابهم الالتباس لأن ما يرونه هو عملية تمثيل representation للواقع،
وانما لأن ما يرونه يكشف "الواقع" كما يتجسد فى حياتهم ، ذلك الواقع الذى تم
تأويله لهم بواسطة القانون وفيه.

لذا فإن هذا الجمهور لا "يختلف" اختلافًا جذريًا عن جماهير مسارح التيار السائد، وإنما السياق الذي يتماسون فيه مع العرض يختلف عن السياقات الأخرى اختلافًا واضحًا .

إن كانت إزاحة سلطة مسرحية الملك لير أو بالأدق (أو السياق الذي يكتنفها، توحياً للدقة) خارج إطار القناعات والتوقعات السائدة حول شكسبير، وأداء مسرحياته (أو مسرحيات الآخرين) تتمخض عن عمل تشاركي لتجسيد ما قد يعنيه النص (ومثالنا هنا هذا العرض الذي قدم في برودمور، أو عرض الملك الحقيقي الذي قدمته فرقة ويلفرستيت في بارو)، فإن الفيلم الذي قدمه جان لوك جودارد عن المسرحية يقف على الطرف الآخر من الخط المتصل continuum المعبر عن نظم الفرجة. مثل العديد من الأمثلة التي سبق الإشارة إليها فإن هذا المشروع حول الملك لير يلفت الانتباه إلى أسلافه من الأعمال: في إطار المراجعة الصحفية التي كتبها ريموند ديرجانت Durgant عن فيلم جودارد في مجلة *Monthly Film Bulletin* يلحظ أن مسرحية شكسبير تشكل أساساً واضحاً لفيلم منزل الغرياء [Joseph Mankiewicz, 1949] عن مدير بنك إيطالي أمريكي وقصته مع أولاده الثلاثة؛ كما يشير كذلك إلى فيلم الرمح المكسور [Edward mytrk, 1954] عن أحد كبار مربى الماشية في الغرب الأمريكي، وأولاده من أصول مختلطة " (1988:788) . وفي إشارة أخرى إلى الرواج الثقافي الذي تتمتع به المسرحية يفتح مايكل بيلينجتون مراجعته الصحفية لمسرحية كيفي ملك إنجلترا بالإشارة إلى فيلم جودارد : إن وجود مسرحية كيفي، وفيلم جودارد في لندن في الوقت نفسه يثبت أن "الملك لير لم تفقد أيًا من قدراتها كأسطورة" (1988:125) .

تبدأ قصة فيلم جودارد الذى يحمل اسم الملك لير (بل ومشروع الفيلم ذاته) بأسطورتها الخاصة بها : توقيع عقد على فوطه مائدة أثناء غداء فى مهرجان كان عام ١٩٨٥، وكان العقد بين جودارد، ومديرى شركة كانون فيلم، وهما مناحم جولان، و يورام جلوبوس. كان يفترض فى الفيلم أن يكون تأويلاً عصرياً لنص شكسبير يكتبه نورمان مايالر Mailer الذى سيقوم أيضاً بالدور الرئيسى مع ابنته كيت التى ستقوم بدور كورديليا . فى اللقطات الأولى للفيلم نجد مايالر يكتب نص السيناريو، ولكن فجأة يقاطع سير هذا السيناريو صوت المخرج الذى يعلق قائلاً : "ليست القصة قصة لير وبناته الثلاث، وإنما هى قصة كيت وآباء ثلاثة. مايالر بوصفه نجمًا ، وأبًا ، وأنا بوصفى مخرجًا. إن ذلك كثير جدًا بالنسبة لتلك الشابة القادمة من بروكستاون". يخرج مايالر وابنته من المنظر، كما أنهما يتركان الفيلم فعلاً ، ويقال أن ذلك يرجع إلى إصرار جودارد على قراءة علاقة لير/كورديليا بوصفها علاقة زنى محارم (وهو ما ينفذ فى الفيلم من خلال إدراج صور الملاءات الملطخة بالدماء فى حجرة النوم بالفندق، ومن خلال نظرات كورديليا المجهدة، والتى تلعب دورها بعد انسحاب كيت مولى رينجولد). إن شخصية دون لير فى الفيلم والتى تعبر عن التصور الإجرامى لشخصية الملك لير عند شكسبير - هذه الشخصية تجسد دور الأب الرمزى ، ولكن ليست تلك هى القضية التى ينشغل بها فيلم جودارد .

يشير الفيلم باستمرار إلى مجموع الإجراءات التى يصبح بموجبها منتجًا سينمائيًا ، بداية من توقيع العقد على الفوطه الشهيرة، إلى تجميع بكرات الفيلم، إلى أدوار وودى آلان لشخصية السيد إلين Alien (وهو يرتدى تى شيرت مبهر

مطبوع عليه صورة لبيكاسو). ولا يدهشنا أن يتعرض هذا الوعي بالذات للانتقاد. يكتب كيثن توماس في جريدة لوس أنجيلوس تايمز قائلاً: " هذا العمل بحث في غاية التشظى، وله طابع السينما، ويكشف عن استحالة إعادة بث الحياة في الأعمال الكلاسيكية، كما أنه يزعجنا بوابل من الأحاديث الجانبية الموضوعة على شريط الصوت، ويوظف طاقماً من الممثلين (يخجل القارئون على الفيلم من الإعلان عنهم في ملصاقات دعائية) هو الأكثر غرابة منذ فيلم لمسة الشر لأورسون ويلز؛ (1988:797). كما تعلق جوديث ويليامسون في جريدة نيو ستيتسمان قائلة: " هناك شكل من أشكال السخرية التافهة المتعلقة بعلاقة جودارد بشركة كانون، واتى تتخلل الفيلم بأكمله: إن الإحالات الذاتية التي تعلق على السياق المباشر للفيلم تنحصر في مجرد الإلحاح المتكرر على فكرة القيود المفروضة على "المشروعات الممولة من البنوك" والتي تنفذ لصالح "أناس يفتقرون إلى الذوق الرفيع" (1988:800).

إن ما يفعله الفيلم الذي يقدمه جودارد لحساب شركة كانون هو مساءلة رسوخ مكانة مسرحية الملك لير في التراث (الأدبي) المعتم * : يذكر ويليام شكسبير الخامس الجميع بأنه "في مهمة" تستهدف التقسيم الثقافي لشركة كانون؛ على نحو مساوٍ يمكن النظر إلى هذه الشخصية في الفيلم على أنها توظف لصالح التقسيم الثقافي للتراث المعتمد. في عالم ما بعد تشيرنوبل الذي تتخبط فيه شخصية سيلارز لا يوجد أدنى أثر للعالم الأدبي الذي كان له

* تعتمد المؤلفة في صياغة هذه الجملة على الجرس الصوتي بين اسم شركة كانون، ولفظة canon بالانجليزية التي تعنى التراث المعتمد. (المترجم)

وجود في يوم من الأيام: يستعيد سيلارز من خلال شخصيتي دون ليرو وكورديليا بعض سطور شكسبير؛ وفي لحظة لاحقة في الفيلم نجد نسخة من رواية الأمواج لفيرجينيا وولف وقد جرفتها المياه إلى الشاطئ. إن ما يفعله سيلارز (وما نفعله نحن) بهذه الآثار الباقية- وفقاً لرؤية الفيلم- هو (إعادة) الخلق بشكل خالص. يتجاسر بيتر دونالدسون بالقول بأن حضور نص وولف يسهل لجودارد "التجارب التي يقوم بها بغية إعادة تدوين النصوص الأبوية على نحو "أنثوي" Feminine (1990:219). إن ذلك لحقيقى إلى حد ما ، ولكن رغم ذلك فإن الصورة الكلية للفيلم توظف السلطة الأبوية (دون ليرو) في سبيل استعادة الثقافة المعتمدة (يتجسد ذلك في شخصية ويليام شكسبير الخامس) والتي يعاد بناؤها علي يد الفنان (ويتجسد ذلك جودارد نفسه الذي يلعب دور البروفيسور بلاجي في الفيلم، ويتجسده أيضاً وودي آلان في شخصية إلين). أما كورديليا، وفيرجينيا (وولف؟)، وصديقة إدجار فلسن سوى مؤديات في مساحة محدودة من الفعل الدرامي. أي أن لا تسييس الجماليات depoliticization of aesthetics الذي تتكئ عليه فرضية دونالدسون هو في حقيقة الأمر تكأة أبوية تستند إليها القناعات الجمالية الخاصة بالملك لير لشكسبير، وسبع شخصيات للير لباركر ، وفيلم جودارد .

قد يكون من السهل استعادة تصور جودارد النقدي للرؤية القاتمة والسوداوية للعصر اليعقوبي (وهو موضوع سنتأوله بالتفصيل في الفصل القادم) لولا إصراره على إبراز كل من البنية السينمائية للعمل، والبنية الاقتصادية له . كما أن اللقطات الثابتة للشعارات تحدث تأثيراً تغريبياً بريشتياً Brechtian، وتوحي

باللعب اللغوي على طريقة ما بعد البنيوية. ويؤكد وجود هذه اللقطات على الحرية التي نبني بها مرويأتنا الخاصة بوصفها مجرد فانتازيا مأمولة لا تخضع فقط لقواعد اللغة ، وإنما تخضع أيضاً للوقائع الاقتصادية الخاصة بتوزيع الفيلم/النص. على ما في الفيلم من فطنة تسم استخدامه للتركيب بين العناصر، يعلق عليه ديفيد ستيريت Sterritt بالقول : "هذا الفيلم تدريب عملي على صناعة السينما... إن الفيلم لا يمتعنا بقدر ما يحثنا على التفكير في قضايا تتعلق بالفن والسلطة (ممثلة في ذلك الزواج الغريب بين جودارد وشركة كانون)" (1988:796) . في سياق مختلف تماماً تلقى جوديث باتلر الضوء على أحد الدوال السياسية بوصفه ترسيباً تراكمياً لدوال سابقة :

يستلهم هذا الدال الوعود الطيفية التي تشي بها الدوال السابقة، ويميد صياغتها في إنتاج "دال جديد" يشي بوعد جديد، ذلك الدال الجديد الذي يتأسس هو نفسه من خلال اللوذ بتلك المواضع الراسخة، المواضع الماضية التي تم استثمارها من جانب السلطة السياسية للدلالة على المستقبل.

(1993:220)

يبلغ فيلم الملك لير لجودارد تلك النتائج ذاتها. إن الوعد الطيفي الذي يشي به الماضي هو الذي يستتفر شكسبير الخامس للبحث عن وعد "جديد" يمكن أن يتمخض بصورة أو بأخرى عن قوة تؤهلنا لرصد المستقبل. يعرّى الفيلم السلطة التقليدية لدال الامتياز الثقافي والتعبير عنه في تلك المؤسسات التي تنشر الصيغ المقبولة للمنتج الثقافي، وفي أثناء ذلك يكتشف الفيلم إخفاقه المحتوم والدائم، كما يكتشف عدم اكتمال مشروعه، ويكشف عن فضائه الحنيني.

الملك لير الهجين : عبور الثقافة عبور الجنوسة

من المـسـبـث أن نـزـعم أن الملك لير على طريقة
الكاثاكالي * Kathakali هو بالنسبة لنا أكثر من فرجة
طقوسية تكسوها أطراف لونية مختلفة .

(Billington 1990:1.083)

الأنسة لاتروب : رأيت أن أحضر إليك كل شيء تحت الأشجار
حتى تجلس وتقرأ ما اعتبره أعظم المآسى التى كتبها
شكسبير... هنا تجد الصراع بين الإنسان والطبيعة، وكذلك
الصراع بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان ونفسه، وهذا كله
هو ما يجعل هذا العمل رائعة شكسبير.

(مسرحية بعيداً فى بريسبين لمايكل جاو 1989:336)

إن عرض بعيداً فى بريسبين لمايكل جاو الذى قدم عام ١٩٨٦ تم تقديمه داخل
إطار مدرسة بوصفه سبيلاً آخر لنشر الدوال الثقافية/ السياسية التى تشي
بفكرة الامتياز، ويذكر أن هذه المسرحية كانت العرض الأول لفرقة جريفين ثيتر
بسيدينى. فى نهاية مسرحية جاو تؤدى الأنسة لاتروب تلك المدرسة ذات
الشخصية السخيفة وظيفية الإفصاح عن كافة القناعات الاستعمارية التى

* الكاثاكالي : هو مدرسة من مدارس خمس فى الرقص الهندى وهذه المدارس هى : بهارته
Bharata ، وكاتاهاك Kathak ، وأوديسى Oddissi ، وكوتشيبودى Kuchipudi ، وكاثاكالي
Kathakali .

– عن المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة- ص٢٢٦ (المترجم)

يرسخها النظام التعليمي الأسترالي في تلامذته ويطالبهم بها. ^(٢٨) تلاحظ المحررة كاثرين بريسبين أن كافة مسرحيات جاو "تمثل محاولة لاستيعاب بلد أثقلتها ثقافة مستوردة" (1989:xxi) ، ولذا نجد أن قراءة الأنسة لاتروب للملك لير تؤكد على الإيعاز بوجود السلطة الإمبريالية. ^(٢٩) إن "شكسبير" في مسرحية جاو يكشف عن أن "أستراليا" (بوصفها ممارسة استعمارية أكثر منها وجوداً جغرافياً مادياً) لم تقارب النصوص التراثية المعتمدة مقارنة عبر ثقافية cross-cultural مما لا شك فيه أن الملك لير عمل كبير. إن كان عرض جاو الهازل بما يقدمه من أطفال المدرسة الأستراليين وهم يؤدون شكسبير يجسد ديمومة التراث الإمبريالي، فإن عروضاً أخرى للملك لير في العقد ذاته حاولت مقارنة مسألة التهجن الثقافي على نحو أكثر تعقيداً.

كان عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالي قد جذب إليه اهتماماً كبيراً، وهو دراما راقصة من جنوب الهند تعالج مسرحية شكسبير، وقام بها فريق عمل متعدد الجنسيات في قالب عرض دولي. شارك في صياغة الرؤية الخاصة بهذا العرض كل من ديفيد ماكروفي الأسترالي الجنسية الذي أصبح مخرجاً لاحقاً ، وأنيت ليداي، وهو ممثل/راقص فرنسي، كما شارك في إنتاج الملك لير على طريقة الكاثاكالي كل من رابطة كيلي Association Keli ومقرها باريس، وأكاديمية الفنون بولاية كيرالا بالهند. قدم ماكروفي تصوراً لمسرحية شكسبير أجرى فيه الكثير من التعديل على النص الأصلي، ولم يبق إلا على الحبكة الخاصة بالأب/الابنة والتي ترجمت إلى اللغة المالايالام، وهي اللغة المحلية بولاية كيرالا. ^(٣٠) وإن أوحى ذلك بشيء فهو يوحى بتجربة جسورة تقوم على المزج بين

المفردات الخاصة بلغتين للأداء محملتين بشفرات كثيرة. إلا أن تقديم العرض على المستوى العالمي بوحى بقدر أكبر من الطموح: فقد عرض هذا العمل أولاً فى كيرالا، ثم قدم فى عروض أخرى فى إيطاليا، وهولندا، وفرنسا، وأسبانيا، وسنغافورة، وبريطانيا. وكما قد نتوقع، فقد أثار عرض الكاثاكالى وما ينطوى عليه من تهجين لشكسبير عدداً متنوعاً من الاستجابات ارتبط العديد منها بشكل واضح بخصوصيات الهوية الثقافية. يقدم فيليب زاريلى تحليلاً كاملاً وهاماً لما يجسده هذا العرض من "علاقة بين الإنتاج، والإدراك، والتلقى فى عالم ثقافى intercultural مابعد حدائى" (1992:18). ويرى زاريلى أن هدف هذا العرض ليس خلق آخر غرائبى exotic لتسلية الغرب، وإنما أن "يخاطب هذا العرض بشكل متساوٍ كل من الجمهورين الأصليين اللذين يستهدفهما":

بالنسبة لمتحدثى لغة المالايا كان الهدف هو إتاحة واحدة من
أعظم مسرحياته، وواحد من أعظم الأدوار التى كتبها
وتقديمهما من خلال خبرة رقصة الكاثاكالى. وعلى اعتبار أن
العديد من الجمهور الأوروبى يعرف مسرحية شكسبير، فقد
كان القصد من العرض بالنسبة لهذا الجمهور هو أن يكون
وسيلة ميسرة للتعرف على رقصة الكاثاكالى، والتعرف على
اللغة الجمالية التى ينطوى عليها مفهوم الراسة * rasa

(1992:19)

* الراسة كمفهوم فى الدراما الهندية معناها الذوق أو النكهة؛ ويرتبط هذا المفهوم بالحالة الشعورية التى يخلقها العرض المسرحى فى الوجدان الجماعى للمشاهدين. وفى الدراما الهندية تسعة أنواع من "الراسة" - عن المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة، ص ٢٢٧. (المترجم)

فى بريطانيا (عندما قدم العرض لأول مرة فى مهرجان ادنبرة، وبعدها فى لندن)، كان من الواضح أن عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى سيلتقى بجماهير (أو نقاد على الأقل) تشبّعوا إلى أقصى حد بمسرحية الملك لير . كان الرأى النقدى سالبًا فى معظمه، وإن كان هناك بعض الآراء الاستثنائية التى أبدت حماسًا كبيرًا للعرض، مثل رأى راندال ستيقنسون الذى قال: " إن رقصة الكاثاكالى تأخذ بمجامع القلب، وتدفع بالعرض دفعًا إلى الأمام نحو بعد جديد: وتدفعه فى إتجاه العالم الأولى المهيّب الذى تركبت منه رؤية شكسبير الأصلية. إن رقصة الكاثاكالى بإيقاعها، ورشاقتها، وجرسها تحمل إمكانات هائلة للعين والأذن الغريبتين" (1990:1.084) . ولعل ذلك يعكس إلى حدٍ ما النجاح الذى حققته تلك التجربة الثقافية التى أنجزها كل من ماكروفى، وليداى؛ هناك ميزة لا تخطئها عين فى عمل يفرز القدرة على الرؤية والسمع بشكل جديد. لكن الحماس نفسه الذى يبديه ستيقنسون إزاء العرض يستند إلى أحادية ثقافية monoculturalism تتخلل معظم النقد الذى كتبته عن العرض. يكتب چون بيرسيفال Percival على نحو أقل احتفاءً بالعرض فيقول :

لا يضيف أى من ذلك [التقنية والحركة الخاصة برقصة الكاثاكالى] الكثير إلى شكسبير. كما لا يلقى

ذلك ضوءًا جديدًا على الشخصيات، أو الموقف الذى تجوزّه؛ أما تبسيط الحبكة فيصيب العرض بالعجز، وإن كان يبدو ضروريًا حتى تتناسب الحبكة مع مواضع الكاثاكالى الخاصة بطول العرض، وعدد الشخصيات.

من جهة أخرى، هل يفيد تراث الكاثاكالى أن يبتعد عن مادته المعتادة التى تدور حول الآلهة، والملوك ، والشياطين؟ ربما يصح

ذلك بالنسبة لجمهوره في كيرالا، ولكن لماذا لا ندفع بالمحاولة إلى أبعد مدى، ونجعل الكاثاكالي تتناول موضوعاً حديثاً أصيلاً؟ إن هذا التناول لمسرحية الملك لير هو الغرابة بعينها؛ إنه جنوح جانبي أكثر منه انطلاقة جديدة.

(1990:1.084)

ويلق مايكل بيلنجتون على العرض ذاته بالقول: " لقد تجاوبت مع ما في العرض من حيوية دافقة وألوان، وإن قد ظللت محبطاً غاية الإحباط. كان الأمر بالنسبة لي مثل الرسو على شطآن بلد أجنبي لا أفقه من لغته كلمة واحدة" (1990:1083). إن حجر الزاوية بالنسبة لهذه المراجعات هو شكسبير بالضرورة، ومن ثم إنجلترا. تكشف هذه المراجعات الصحفية عن نزعة استعمارية سافرة تتشكك في إمكانية وجود مسرح ثقافى في صورة ظاهرة كونية، كما تكشف عن ابتئاءها غير الواعى للجماهير البريطانية بوصفها كلاً واحداً مصمماً من الأنجلو ساكسون البيض. يشير رستم باروشا إلى ذلك في نقده التحليلي للتنظير الذى يطرحه باتريس بافيس حول العرض المسرحي الثقافى (الذى تجعل فيه "الثقافة المصدر" قابلة للفهم من جانب جماهير من "الثقافة الهدف")^(٣١):

علينا أن نقر بأنه داخل الجمهور المستهدف، يمكن أن نجد أعضاء من "ثقافة مصدر" يقرأون ما يسمى إعادة استيضاح re-elaboration [والمصطلح لبافيس] ثقافتهم على نحو يختلف اختلافاً بينا عن الطريقة التى يتوقع "للجمهور المستهدف" أن يقرأها بها . على الثقافى أن تأخذ فى الاعتبار طرق الرؤية المختلفة، وإلا أصبحت ممارسة أخرى تقوم على المجانسة homogenized (لا المخالفة) * .

(1993:242)

* الكلام بين القوسين من وضع المترجم للتفسير . (المترجم)

إذا كان محتم على الجماهير الأوروبية - بشكل أو بآخر - أن ترى نصها "الخاص" وهو يسبح في "فضاء متخيل للهند، وفي المسافة الواقعة بين الخيال والواقع" (Bharucha 1993:82) ^(٣٢) ، فإن تلقى هذا العرض على أرض الواقع في الهند، وخصوصًا في كيرالا كان مثيرًا للجدل بشكل أكثر وضوحًا. إن تواطؤ هذا العمل مع حنينٍ معاصرٍ للمشروع الإمبريالي والانحياز إلى هذا المشروع ظهر على نحوٍ يوحى بالمفارقة الساخرة في الفضاء السيميوطيقى للعرض. كانت أول ليلة عرض على خشبة بروسينيوم هي خشبة مسرح V.J.T.Hall ذات الطابع الفيكيتوري، والموجودة بمنطقة تريفاندروم، بكيرالا في الهند" (Zarilli 1992:17). ويبدو أن البقية الباقية من النزعة الاستعمارية - متمثلة في آثارها المعمارية/النصية- لا بد لها أن تكون المصفاة التي تمر خلالها الممارسات الثقافية المحلية الخاصة بجغرافيا من الواضح أنها تنتمي إلى مرحلة ما بعد الاستعمار. ويشير زاريلي إلى أن العرض آثار "جدلاً ثقافياً داخلياً" متصلاً داخل الجماعة الثقافية المحلية التي تملك تراث الكاثاكالي، وذلك حول حدود التجريب في إطار هذا التراث" (1992:29).

وبنبذة أكثر حدة قام سوريش أواسثي Awasthi رئيس مدرسة الدراما الوطنية في دلهي بنشر ما يشبه لائحة اتهام لكل من بناء العرض، والمنهجية التي اتبعها (اللافت للانتباه أن أواسثي نشر ذلك في مطبوعة بريطانية، وهي فصلية المسرح الجديد التي تصدرها مطبعة جامعة كامبريدج) . ويلحظ أواسثي القائمة اللافتة التي تضم المشاركين في العمل ، والتي تضم المترجمين، ومصممي الرقصات، ومخرج الموسيقى ، والمستشار الفني، ومخرجي العرض، وغيرهم، ويعلق على هذه القائمة بالقول :

إن مثل هذه القائمة من المشاركين تتنافى تمامًا مع تراث الكاثاكالى، وبنية العرض الخاص به. لا يوجد فى عرض الكاثاكالى مصمم رقصات، أو مخرج موسيقى ، ولا يوجد مخرج فنى أو مخرج للعرض؛ عوضاً عن ذلك "يحمل" المؤدون فى أدائهم الجسدى مدونة من الأدوار المصنفة، والعرض هو الذى ينطوى على فك شفرة هذه المدونة.

(1993:173)

إن هذه المعالجة لفن الكاثاكالى والتي تتسم بالتعدى transgressive تستند إلى القوة التى يتيحها لها تراثها الثقافى، فتستحضر ذلك الإحساس بانتهاك المواضع الجسدية، والمنقوش فى نفوس المؤدين وفى نفوس جمهور الثقافة "المصدر".

يسهب أواستى فى تعداد شفرات العرض الخاص بالكاثاكالى والتي يعتقد أنها تقوضت بفعل حشد العرض بالمستويات الدلالية الخاصة بشكسبير. ويشير أواستى إلى أن فن الكاثاكالى ينشأ عن "مدونة عرض يتم توارثها بشكل تقليدى ، وهذه المدونة يتم تحديد معالمها، وتلقيحها من خلال الارتجال الفطرى" الذى يقوم به كل جيل من المؤدين:

بسبب ذلك التفصيل ، والزخرفة سنجد أن "السكربت" الخاص بعرض الكاثاكالى الذى يصل إلى عشرين صفحة، والذى لا تتجاوز قراءته فترة زمنية تتراوح بين أربعين إلى خمسين دقيقة يصل إلى تسع ساعات بعد إضافة أبيات الإلقاء والأغاني. إن مثل هذه العملية التى تهدف إلى تجديد وتحديث

التراث تشكل عاملاً عضوياً فى النظام الجمالى الخاص بتراث
العروض الهندية.

(1993:173)

موجز القول أن هذه التجربة فى إطار النزوع إلى التثاقفية تعد وفقاً لقراءة
أواسى تعدياً غير مقبولاً للتقاليد الخاصة بكل من زمن العرض ، والنظام
الجمالى. يختتم زاريلى- وهو الأكثر تحمساً لهذه التجربة- حديثه بالقول :

على الرغم من أن النظرة المثالية لعرض الملك لير على طريقة
الكاثاكالى كانت ترى فيه مشروعاً ثقافياً يقدم لجماهير
كيرالا وأوروبا، فإن الواقع التجارى... ومروية لير الغربية
نفسها، ورؤية ماكروفى الاخراجية أدت جميعاً بطبيعة الحال
إلى تشكيل العرض بحيث يصلح أساساً لجماهير ومرتادى
المسرح الغربيين. وبذلك قد لا يستقبل العرض من جماهير
المالايالى بنفس الدرجة التى استقبله بها الجماهير الغربية...
إن هذا العرض الدولى الذى أنجزه كل من ليداي وماكروفى
استطاع أن يبقى على هذا التوتر الحيوى بين المروية الغربية
بعد تبسيطها، وإعادة تقديم هذه المروية داخل إطار مسرحى
راقص مكتمل الشفرة.

(1992:36)

إن عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى يمثل فى نهاية الأمر معالجة
للتناقض والصراع بين تراثين لفن العرض لهما مكانتهما الراسخة، ويحمل كل
منهما ثقل التواريخ الوطنية ويكشف عنه. وهكذا بدلاً من الحصول على عرض
يسعى بإيماءاته إلى نزع ثقافية فعلية نجد تجسيدا لكل التعقيدات المتعاقبة
بكل من الاستشراق والاستغراب، وهى ظاهرة مزدوجة يمكن القول أنها تسم
ممارسات الأنساق الكوكبية المعاصرة.

عندما ينتقد باروشا عرض الماهابهاراتا الذى قدمه بروتك لما ينطوى عليه من محو للتاريخ "وللقبول الذى يلقاه من الصحافة الدولية على ما به من حساسية "عبر ثقافية" تتجاوز إلى حد ما تناقضات عصرنا" (1993:245) فإنه بذلك يعيد وضع إمكانيات التوالد في سياق من التواريخ المتعددة. في سياق تلك التواريخ يمكننا إدراك مظالم السلطة التي يمكن أن تتخفى وراء "عمليات إعادة التقديم المسرحى والراقص". يوجز باروشا تصويره بالقول:

إن ثقافة الجسد الخاصة بأى ممثل لا يمكن فصلها عن التاريخ الذى تتموضع داخله هذه الثقافة، وعن عمليات التسييس politicization التى توجد فى دائرة أوسع، والتى يتحتم على تلك الثقافة أن تمتثل لها وتقاومها. لكن لسوء الحظ ظل هذا التاريخ ذاته فى أغلب الأحيان موضع تجاهل ضمنى من جانب الثقافيين.

(إبراز الكلمات كما ورد فى الأصل؛ 1993:245)

وهكذا يعد عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى نموذجاً وافياً على التجريب على "التراث" على حساب التواريخ الملموسة للذات (الذوات) المنتمية إلى هذا التراث. عندما يؤكد باتريس بافيس على أن " أعمال شكسبير تظل هى الأعمال الكلاسيكية بامتياز، وتظل النقطة المرجعية الحتمية لكافة الباحثين" (1993:287) فإنه يفرض بدوره هذا الإقصاء لغير شكسبير، وينكر-ضمن أمور أخرى- مطالبة أواسى بوجود تاريخ لفن العرض الهندى يتسم بالخصوصية، وبدرجة مساوية من الرسوخ.

هناك تجارب أخرى "تثاقفية" أقل شهرة من المثال السابق، ولكنها أثارت قضايا شبيهة. إن عرض الملك لير الذى قدمته آمال آلانا Allana عام ١٩٨٩ داخل قرية صناعية كانت قد بنيت فوق الموقع الخاص بمهرجان التجارة المقام فى نيودلهى اتخذ من هذا التناظر الناجم عن حضور الأصل، وحضور السياح "السينوغرافيا البيئية" الخاصة به. كان الموقع قد بنى جزئياً لغرض سياحى كذلك فإن هذا العرض للملك لير يشكل فضاءً للزيارات السياحية. يناقش بالوانت جارجى Gargi التأثير الناجم عن وضع الجمهور فى البيئة الخاصة بالعرض، وجعل الفعل الدرامى الخاص بالملك لير وفقاً لتأويل آلانا يحيط بهم. وبهذا الشكل يبدو الجمهور آمناً فى هذه البقعة التى يشغلها، بينما يتحتم على المؤدين أن يتلمسوا الاحتمالات التى تجعلهم يشغلوا الفضاء الخاص بهم. فضلاً عن ذلك فإن عرض آلانا أخذ فى الاعتبار حقيقة مفادها أن "علاقة الأب- الابنة علاقة عميقة للغاية فى المجتمع الهندى" (Gargi 1991:96) ؛ لقد نسجت آلانا رؤيتها فى هذا العرض على نحو يجعلها قادرة على مخاطبة التجربة الثقافية الخاصة بمتفرجيها. ويخالف عرض الملك لير الذى قدمه كل من ليداي وماكروفي (أو فى هذا السياق أيضاً عرض الماها بهاراتا لبروك)، فإن هذا العرض عن الملك لير يطرح بوصفه بحثاً فى إمكانية أن يقوم نص غربى استعماري ينتمى إلى التراث المعتمد بمخاطبة أشكال الواقع الخاصة بالآخر. إن احترام الآن للأماكن، والشعوب التى يتشكل منها "جمهورها المستهدف" يوحى بوجود نية كبيرة للحوار.

رغم ذلك فإن الحقيقة التي لا شك فيها أن أية مواجهة بين شكسبير- الذى قد يعد العلامة المحددة للأرشيف الامبريالى- وتلك الأمم التي نتخيلها ما بعد استعمارية هي مواجهة تقر داخل نسق بالغ التحديد من الخضوع، والمقاومة، وهو نسق يحول دون حالة ثقافية فاعلة، أو أية حالة ثقافية. وكما يؤكد باروشا، فإننا يجب دائماً و أولاً أن نتصرف على أساس وجود "التناقضات التاريخية" (1993:250). هذا هو الموضوع الذى أتناوله بالبحث فى إطار دراستى لإمكانات جسد ما بعد الاستعمار post-colonial body، وذلك فى الفصل الرابع من هذا الكتاب. ورغم ذلك فإن عمليات التوالد المحددة التي تتطلق من أعمال شكسبير داخل إطار النظام الكوكبى غالباً ما تصنف على أنها ممارسة ثقافية. ويلزم هذا التصنيف نظرة متفائلة تتطوى على حسن نية، فضلاً عن حسن التوجه. فى الولايات المتحدة قدم المخرج اليابانى الأصل سوزوكى تاداشى Tadashi عام ١٩٨٨ معالجة لمسرحية الملك لير (بعنوان حكاية لير *The Tale of Lear*) ، والتي حاول فيها القيام بهذه المناورة الثقافية فى أول عرض له يقدمه باللغة الإنجليزية. كما إن إريك هيل Hill الممثل الذى أدى دور ادموند (وهو دور تطلب من صاحبه المشاركة فى ورشة عمل لمدة ستة أسابيع فى قرية جبلية بعيدة فى اليابان تدعى توجامورا) يوحى بأدائه أن هذا العرض ينطوى على قراءة عبر تاريخية cross-historical ، وعبر ثقافية :

فى العالم الحديث، كما هو الحال فى كل من عالم الإغريق
القديم، والعالم الاليزابيثى الذى أفرخ تلك الرؤية الهيولية
الملازمة لمسرحية الملك لير يلوح الدمار والفناء بوصفهما

تهديدين دائمين. إن التهديد من شأنه أن يقوض الاستقرار
النفسي لحضارة برمتها؛ ولا يوجد من هم أكثر وعياً بذلك من
اليابانيين.

(1988:19) (٣٣)

مرة أخرى تتجلى الرغبة في وجود حاضر مستقر من خلال الحنين إلى تاريخ
ما . ويبدو أن إنتاج هذه الرغبة لا ينطلق فقط من ماضٍ سحيق، وإنما ينطلق
أيضاً من تخيل سياق عبر ثقافي يتسق وهذه الرغبة .

أخيراً، لم يكن عام ١٩٩٠ هو العام الذي احتشدت فيه بريطانيا فقط
بمحاولات تقديم الملك لير، ولكنه كان أيضاً العام الذي شهد العرض الأول
لمسرحية لير التي قدمها مابوماينز Mines في نيويورك بعد طول انتظار، وهي
مسرحية انطوت على طابع عبر جنوسى cross-gender وعبر ثقافى فى آن. إن
عملية البحث التى سبقت هذا العرض، فضلاً عن البروفات، والدعاية التى
سبقت العرض لفتت إليه الكثير من الاهتمام النقدي، مما جعل أيريس سميث
Smith تصفه بشكل مقنع بأنه "العرض الذى يحمل بصمة مابو ماينز فى
الثمانينيات" (1993:281) . هناك أمران شكليان يتعلقان بعملية التمثيل
representation فى هذا العرض أود النظر فيهما : أولهما هو إسناد دور لير
إلى الممثلة روث ماليزيتش Maleczech ؛ وثانيهما هو قيام شركة الاتصالات
الأمريكية العملاقة AT&T بدور الكفيل المالى للعرض .

إن كانت الأدوار فى هذا العرض قد أسندت إلى ممثلين ينتمون إلى نوع
بيولوجى مغاير لنوع الشخصية، إلا أن تأويل ماليزيتش لشخصية الملك لير لفت

إليه كل الاهتمام . يشير سميث إلى ذلك بالقول: "كان النوع البيولوجي بالنسبة لماليزيتش هو العائق المادي الذي يحول بينها وبين فرصة تمثيل شخصية لير ، ولكن حالما تم الشروع في تنفيذ العرض أصبح النوع البيولوجي هو الرابطة الأولية التي تعقد الصلة بين كلمات شكسبير و التجربة الأمريكية المعاصرة (الخاصة بماليزيتش)". (1993:285) . تقرأ ماليزيتش نفسها نوعها البيولوجي في ضوء تاريخ (جنوسى) للعرض، فتقول :

قال بيتريروك أن مسرحية الملك لير جبل يستحيل تسلقه، وفي
طريق الصعود على المرء أن يخطو فوق جثث تشارلس لوتون،
وجيلجود، وأوليڤييه * . لكن النساء لا يتعرضن لمثل هذا
الموقف، إذ أننى لست معرضة للتعثر في جثة الينورا دوزى**

Duse

(مقتبس في 16:1988 Holmberg)

إن كان تمثيل representation شخصية الملك لير من خلال امرأة قد أتاح مسافة نقدية تحريرية لفعل التمثيل ذاته، فإن اهتمام ماليزيتش الأساسى، وباعثها على أداء الشخصية هو لغتها. وفي هذا السياق تعلق ماليزيتش بالقول:

* ممثلون كبار ارتبطت أسماءهم بأداء شخصية لير (المترجم)

** الينورا دوزى (١٨٥٩-١٩٢٤) ممثلة إيطالية شهيرة ، كانت المنافسة الأولى لسارة برنار في عصرها في مجال تمثيل الأدوار التراجيدية، ويصفها قاموس بنجوين للمسرح بأنها تميزت عن برنار في تحليلها العميق للشخصيات، في حين تبنت برنار منهج التشخيص الخارجى ، أو رسم الملامح الخارجية للشخصية. (المترجم)

"إن لغة لير تغوينى . لماذا أحرم كامرأة من التعامل مع مثل هذه اللغة الجميلة؟ لقد أردت أن أثبت لنفسى أنه بإمكانى أن أقول تلك الكلمات على مرأى ومسمع من العالم" (مقتبس فى 1988:16 Holmberg) ؛ " لكن بالنسبة لى لازال يحركنى ذلك الدافع الأصلى- ألا وهو حيازة اللغة، حيازتها لنفسى، ثم تقديمها إلى الجمهور من خلال وعى امرأة" (مقتبس فى 1990:40 Wetzsteon) .

إلا أن الفكرة ليست فقط فى جمال اللغة، وإنما فى السلطة الملازمة لها . لذا فإن إمكانية قيام امرأة بالتعبير عن مثل هذه السلطة من خلال الإطار الشعرى المؤلف يخلق تحولاً كبيراً فى النموذج المعرفى paradigm الذى يحكم تقديم المسألة الشكسبيرية. فضلاً عن ذلك فإن اختيار المخرج لى بروار Breuwr للجنوب الأمريكى- حيث تلك اللكنة الرنانة التى تميز الريف فى جورجيا فى الخمسينيات، وهى منطقة يقول عنها بروار أنها تستدعى "شكلاً من أشكال الشتات الثقافى" (مقتبس فى 1990:9 Wetzsteon) - يعكس ذلك على نحو لافت للانتباه. ^(٣٤) وهكذا تموضعت شخصية لير كما قدمتها ماليزيتش عند تلك النقطة التى تتقاطع عندها "الجنوسة ، والجغرافيا، والطبقة" (Smith 1993:286). لم يكن ما قدمته ماليزيتش هو التجسيد الوحيد لشخصية لير من خلال رؤية عبر جنوسية صاغها مخرج له مكانته الكبيرة فى تراث الأعمال الطليمية فى عام ١٩٩٠ ؛ فقد شهد هذا العام ذاته العرض الذى قدمه روبرت ويلسون Wilson فى فرانكفورت مع الممثلة ماريان هوبى Hoppe فى دور لير ، وهو عرض انطوى على قراءة يصفها باتريس بافيس بأنها لا تستند إلى تجريب عبر ثقافى بقدر ما تتموضع "فى لا مكان ما بعد حدائى" (1993:275) ^(٣٥).

لكن تقاطع الجنوسة مع الجغرافيا مع الطبقة فى عرض لير الذى قدمه مابو ماينز لعب أيضاً وظيفة هامة فيما يتعلق بالترويج للعرض. لقد تولت شركة AT&T الدعم المالى لعرض لير (وذلك بعد إحجام عدد من الهيئات عن التكفل بنفقات العرض- انظر Wetzsteon 1988) وقامت بالإعلان عن العرض الأول الذى قدم فى نيويورك، وكان نص الإعلان كالتالى :

المرأة التى تصبح ملكاً .

من خلال فرقة مابوماينز الشهيرة، وإخراج لي بروار أمكن للممثلة روث ماليزيتش أن تقوم بذلك. لقد قامت هذه الفرقة الطليعية بمعالجة الملك لير لشكسبير على نحو أعادت فيه ترسيم الحدود الجنسية ، والجغرافية، والعرقية الموجودة بالمسرحية. تدور أحداث عرض لير الذى نقدمه فى أمريكا المعاصرة - مع قلب أوضاع الأدوار فيم يتعلق بالجنوسة، ولكن مع الحفاظ على الصياغة الشعرية ، وعلى النص متماسكين. إن دراما السلطة، والسياسة، والأخلاقيات تتحول الآن إلى قصة أم متسيدة (مطربرك) Matriarch فى عالم حديث، وهى حكاية تتحدى معايير عقد جديد . تتكفل شركة AT &T بتقديم العرض الأول لهذه التجربة الجسورة على مسرح تريبيكاز تريبيكس. يمثل هذا العرض ذروة إنجاز فرقة مابوماينز، وبالنسبة لشركة AT&T يمثل أحدث شاهد على إخلاصنا للفنون على مدار خمسين عاماً . (٣٦)

شكسبير بوصفه حدثاً، وبوصفه مرتبطاً بالسياق الكوكبى، وبوصفه أمريكياً قحاً . شكسبير بوصفه ثقافة رفيعة ، وتوجهاً طليعياً . بوصفه الماضى، والحاضر، والمستقبل وقبل ذلك كله، شكسبير بوصفه سلعة ، وبوصفه نقطة التقاء

استراتيجية تتأسس عليها وضعية المشروع التكنولوجى . وهكذا من خلال الإقرار بكل سمات شكسبير تكتسب شركة AT&T مكانتها على مسرح التراث. ذلك أيضاً له علاقة كبيرة بالسلطة.

إن كان العرض الأول الذى قدم فى نيويورك قد استحضر مثل تلك الدعاوى الخاصة بتراكب تاريخه الثقافى ، فإن التجارب التى قدمت فى نيوجيرسى شكلت ظاهرة أخرى تماماً . يصف الصحفى يوجينى تاوب Taub ذلك بالقول "عندما أخذت الإضاءة تذوى إيداناً بوجود فاصل فى عرض لير الذى قدم ليلة السبت كدت أداس بأقدام الجمهور الذى اندفع كالقوارض بحثاً عن أبواب الخروج من المسرح" (مقتبس فى Smith 1993:294) . ويبدو أن ذلك يوحى حقاً بأن الملك لير / لير تدور حول الطبقة ، وأن جماهير نيوجيرسى لم تجد سوى القليل المشترك بينها وبين تمثيل مالىزيتش للدور المحورى . إن مالىزيتش بكل بساطة أحبطت توقعاتهم .

إن هذا العرض التحليلى لعقد من الزمان حافل بالمعروض التى قامت على الملك لير يبرز حدود هذه المسرحية بوصفها مسرحية "عظيمة". فى إطار أفق توقعات تقليدية يجسد هذه العقد توحداً حنينياً مع هذه العظمة - عظمة النص، وشكسبير ، وعظمة التاريخ الخاص بعروض التيار السائد التى قدمت عن هذه المسرحية، والتاريخ الخاص بأولئك الذين أخرجوا المسرحية، وأولئك الذين مثلوا فيها، وكذلك التاريخ الخاص بالجماهير التى أدركت هذه القيم. تقدم المسرحية مثلاً واضحاً على إمكانات الاحتواء containing التى ينطوى عليها شكسبير بوصفه تراثاً ثقافياً. تستقى المسرحية عظمتها فى إطار أفق آخر من وضعيتها

الصرحية التي تحض على ممارسة التعدى على نحو مكافئ لعظمتها، وإن كانت النتائج قد تكون أكثر أو أقل نجاحاً . يفرينا أيضاً أن نرجع هذا التاريخ المتناقض والموحي لعروض هذه المسرحية إلى النص موضوع الرغبة fetishized ، وذلك لأن دوليمور محق تماماً حينما يقول إن مسرحية شكسبير ليست بياناً عن النزعة الإنسانية الجوهراتية essentialist humanism، كما أنها ليست رؤية "عدمية" و "فوضوية" للمأساة اليعقوبية، ولكنها استكناه للإنسان "بغية إبراز العملية الاجتماعية، وما تنطوى عليه من أشكال إساءة الإدراك الأيديولوجي" (1984:191) . إن كل التوالدات التي تتفرع من الملك لير توحى بالأمر ذاته ، ولكن بأشكال مختلفة تماماً ؛ تكمن أهمية هذه التوالدات في كيفية اختبارها لعملية استكناه الإنسان من خلال الحاضر المتجسد في الدلالة المسرحية المتعددة. يتناول الفصل التالي مسألة التعدى بوصفها المحتوى الواضح الذي تتمحور حوله عمليات تجسيد أعمال أخرى لا تخص شكسبير .

الفصل الثالث

معاصرونا من غير شكسبير* :
التعدي ، والتمرد ، والرغبة

* تعارض المؤلف بهذا العنوان كتاب يان كوت Jan Kott الشهير الذي يحمل عنوان شكسبير معاصرنا، والذي كان حيرا ابراهيم حيرا قد نقله إل العربية . (المترجم)

كان رواج المأساة اليعقوبية في الخمسينيات قد استشرى هذا الانجذاب نحو الجنس في شكله الخالص، الدميم. وكانت تلك المجموعة الغريبة من المسرحيات التي كتبت قبل أو بعد سنوات قليلة من عام ١٦٠٠ - في بواكير الفترة الحديثة- قد بدت فعلاً حديثة ، وقد امتلأت بالعنف السيكوياتي، والرغبات المنحرفة.

(Elizabeth Wilson 1988:3)

إذا ارتديت ملابس على هذا النحو لن يرى في أعدائك سوى واحدة من غوانيك.

(سيرز في مسرحية باري كفي التي تحمل

عنوان عالم مجنون يا سادتي 56 : 1977

إن ذلك لأمر غريب فائن، تنويع عمرها ٤٠٠ عام علي تيمة تنتمي إلى أواخر القرن العشرين.

(بينيدكت نايتجيل ١٩٩٠ في تعليقه على مسرحية ميدلتون وراولي التي تحمل عنوان القانون القديم

فى نظام يلقى فيه التجديد الذى ينطلق من تراثات الماضى رواجًا، ورواجًا كبيرًا، شهد العقد الماضى واحدًا من التوجهات التى اهتمت بالرجوع إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر بحثًا عن أية سلع أخرى (غير شكسبير) يمكن إعادة تدويرها . وقد شهد هذا العقد عددًا كبيرًا من العروض لمسرحيات كتاب من معاصرى شكسبير، والتى قدمت للمرة الأولى منذ افتتاحها على المسرح فى هذين القرنين. تميل الجماعات النقدية وغيرها إلى النظر إلى هذه النصوص التى تم ابتعاثها بطريقتين خاصتين : إما أن تبرز هذه الجماعات المشابهة القائمة بين هذه المسرحيات، وواحدة من مسرحيات شكسبير أو يبرزون المشابهة القائمة بين هذه المسرحيات ، وموقف يتوازى معها بوضوح فى اللحظة الحاضرة (كما نجد فى المراجعة الصحفية التى كتبها نايتجيل عن مسرحية القانون القديم. والتى اقتبسناها آنفًا). وفى هذا الإطار ترى وندى جريزولد Griswold الآتى :

يحظى أى نوع من الأنواع الفنية التى تنتمي إلى عصر النهضة،
أو أية مسرحية بعينها بفرصة الإحياء وإعادة التقديم، وذلك
على أثر إحياء أنماط أخرى من دراما عصر النهضة، لكن ذلك
لا يفسر لنا تلك الاختلافات فى التيمة التى تجعل مسرحية ما
تتناول قضايا معينة تحظى بتميز استثنائى.

(1986:201)

إذا وضعنا فى الاعتبار أنواع وأعداد المحاولات التى قدمت عن الملك لير،
والتي سجلناها فى الفصل السابق، قد يتسنى لنا أن نتكهن بوجود مسرحيات
مأسوية أخرى تحظى بنفس هذا الاهتمام الواضح. إلا أن ظاهرة بروز الكتاب

من غير شكسبير لم تنشأ علي هذا النحو تمامًا. يحاول هذا الفصل أن يقول إن انشغال البحث النقدي بما هو "راديكالي" كان له ما يوازيه في عملية إحياء الكتاب من غير شكسبير، وعملية الإحياء، تلك تباهى "بتميزات في التيمات المعالجة" جعلتها تشغل بموضوعات من قبيل التعدي، والتمرد، والرغبة.

تضم جريزولد إلى دراستها ملحقاً تعدد فيه محاولات الإحياء التي شهدتها لندن لمسرحيات من نوع كوميديات المدينة ومآسى الانتقام، وتكشف هذه القائمة عن أن العقد الممتد من ١٦٦٠ إلى ١٦٦٩، والعقد الممتد من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٩ هما الأكثر كثافة من حيث الاحتشاد بمحاولات الإحياء (وإن كانت النسب تختلف، ففي العقد الخاص بالقرن السابع عشر كان هناك ثمانى مسرحيات كوميدية، وسبع مآسى؛ بينما شهد عقد الستينيات من القرن العشرين ست مسرحيات كوميدية، وثمانى مآسى) (Griswold 1986:218,224). لكن يبدو أن جريزولد قد أكملت دراستها قبل الأوان بعقد على الأقل، ذلك أن عقد الثمانينيات يكشف عن قدر أكبر من التركيز على كوميديا المدينة، ومأساة الانتقام (وغيرها من النصوص التي تمت بصلة للأنواع الفنية الخاصة بعصر النهضة)، وذلك بالمقارنة مع أى وقت آخر من تقديم هذه المسرحيات للمرة الأولى. فضلاً عن مسرحية القانون القديم شهدت لندن عروضاً من قبيل دوقه الفى، و مأساة الخادمة، و ساحرة ادمونتون، و المتزلف، و عادة البلد، و طرق جديدة لتسديد ديون قديمة، و النساء يتحاشين النساء، و ادوارد الثالث، و مأساة المنتقم، و وأسفاه ، إنها عاهرة، و الخائن، و بوسى دامبواه، و سوق بارثلوميو، و الفتاة المستأسدة، و عادة الغرب الحسناء، و البغى الهولندية؛ وقد قدم العديد

من هذه النصوص أكثر من مرة، ووصف العديد منها بأنه "ذا صلة" باللحظة الراهنة" كما وصف نايتجيل مسرحية ميدلتون و راوى. (تقول روزاليند كارن Carne على سبيل المثال عن مأساة الخادمة أن "المأساة اليعقوبية لها فنتتها القوية فى عصرنا الذى يفتقر إلى التقوى" [1981:56]). إن التأثير الذى يحدثه ادراج هذه النصوص الأخرى هو إبراز ذلك التنوع فى توالد نصوص الماضى، وهو ما يؤكد لنا أن شكسبير ليس هو الوحيد الذى يوظف للتعبير عن الحنين . فضلاً عن ذلك فإن هؤلاء الكتاب من غير شكسبير قد يكون لديهم تمثيلات مختلفة لمواضع مختلفة، وهى تلك التمثيلات التى تتصادم مع الحاضر الذى قد يشبهها فى الظاهر.

فى مراجعتنا لهذا التطور الحادث فى التراث المعتمد المتنوع، سنجد أن هناك عدداً من المواضع الخاصة الجديرة بالاهتمام. هناك اهتمام متجدد بمجمل أعمال شكسبير؛ وهذا الاهتمام يتيح لنا أن نرى ما الذى يحدث عندما تقدم بعض مسرحيات شكسبير الأقل شهرة والأقل تقديراً على المسرح المعاصر. لكن لعل الأمر الأكثر جذباً للانتباه هو تلك المسرحيات أو العروض التى تتدرج تحت مسمى المسرحيات "اليعقوبية". يقتصر مصطلح "يعقوبى" Jacobean تحديداً على تلك النصوص التى تم إنتاجها لأول مرة خلال فترة حكم جيمس الأول (١٦٠٣-١٦٢٥)، وواقع الحال أن معظم النصوص المسرحية التى تعرف عمومًا باليعقوبية يعود تاريخها إلى النصف الأول من فترة حكمه. إلا أننا نأزعم أن مصطلح يعقوبى تجاوز الآن الدلالة الاصطلاحية الأصلية. لا يحيل هذا المصطلح إلى كافة المسرحيات التى تم إنتاجها خلال هذا الحيز الزمنى (وأوضح مثال على

ذلك أن مسرحيات شكسبير التي كتبت في هذه اللحظة التاريخية نادراً ما تصنف بأنها يعقوبية، ونادراً ما تطرح للمناقشة بالارتباط مع تلك المسرحيات التي تصنف هذا التصنيف). لكن المصطلح يستخدم للدلالة على أنواع عدة من الانتاج الثقافي (التي أفرزها أي عدد من اللحظات التاريخية) التي تشترك في بعض القيم التي ميزت الأشكال الفنية الأولية المرتبطة بالدراما اليعقوبية من قبيل كوميديا المدينة، ومأساة الانتقام. ويفيدنا في هذا السياق تصحيح جيمسون لتصوراتنا عن التقسيم التاريخي المرحلي . يكتب جيمسون قائلاً :

إن المفاهيم الخاصة بالتقسيم المرحلي للتاريخ لا تعبر في نهاية الأمر عن أي واقع يذكر، وسواء صيغت هذه المراحل التاريخية في ضوء منطق الأجيال ، أو تبعاً لأسماء الملوك الذين يتولون زمام السلطة، أو وفقاً لتقسيم فتوى، أو نسق رمزي وتصنيفي ما، فإن الواقع الجمعي للحيات المتعددة التي تشملها مثل هذه المصطلحات هو واقع يستعصى على التفكير (أو يستعصى على الاحاطة الشاملة، لو شئنا استخدام مصطلح جار) ولا يمكن وصفه، أو تحديد ملامحه، أو تصنيفه ، أو صياغته في إطار مفهومي .

(1989b:520-521)

وهكذا فإن ادراكنا لهذا الانقطاع القائم بين المفاهيم الخاصة بالتقسيم المرحلي للتاريخ، وأنماط الواقع المعاش يحذر مصطلح "اليعقوبي" بحيث يجعله يؤدي دلالاته بأشكال مختلفة، وأحياناً متناقضة. وأود في هذا الفصل أن أطرح العديد من التطبيقات الحالية لمصطلح "يعقوبي" ، وأن أبحث في الكيفية التي تؤدي بها هذه التطبيقات إلى إحداث تحول في شكسبير، وافتراض امكانيات الافصاح عن (أو اسكات) ماضٍ واحد مصمت.

تعلل اليزابث ويلسون Wilson عودة ظهور الدراما اليعقوبية في الستينيات باعتبار هذه العودة علامة على حالة عدم رضى سياسى، وعلى "ثورة جنسية" بازغة. وتشير ويلسون إلى تجربة مشتركة ومعاشة بالقول :

يبدو أننا بمرور الوقت نجد أنفسنا نعيش فى مجتمع "إيطالى" على النمط اليعقوبى. إتنا اليوم، وعلى الرغم من المفردات الدينية المتعلقة بالمحبة واللفة نعيش فى عالم علمانى تماماً ، لذا فإن المسيحية الرسمية فى أغلبها تكتسى مسحة جوفاء، باعثة على الاستخفاف. وكلما أصبحت القيم الأخلاقية التى يتبناها المجتمع ويسلم بوجودها جوفاء، ومنحطة من داخلها - وذلك بدلاً من أن يظهر لها ندأ بالمعنى الإيجابى يتمثل فى نسق قيم بديل - كلما أصبح ذلك المجتمع غير مبالٍ ، وكلما كثر اعتماده على العنف بدلاً من العقل فى حفاظه على الوضع القائم.

(1) (1989:74)

يكشف هذا التصوير لليعقوبى ما يعد ميزة فيه (أو جدواه على الأقل)، وما ينطوى عليه من نواحي نقص. إن الأثر الذى يحدثه تجسيد الحنين هنا على النحو الذى توحى به ويلسون هو إعادة التجسيد بشكل عنيف. وعلى هذا النحو فإن عودة اليعقوبى تؤكد بشكل قوى إحساساً بالاستمرارية من خلال إعادة إنتاجه بشكل مبالغ فيه .

يقول جون فراو فى حديثه عن سيميوطيقا الحنين :

إن مفهوم رأس المال الثقافي ("الذوق") ، والذي يقصد به توجيه النقاش إلى مستوى الكفاءات الجمالية، لا إلى مستوى الطبقة الاجتماعية يخفق بوضوح في وظيفته تلك ، ذلك أن الجمالي ليس إلا الكلمة الشفوية المباشرة المعبرة عن الطبقة.

(1991:148)

يشكل اليعقوبي إلى حد كبير تصورًا جماليًا لا يخفى وراءه فقط مفهوم الطبقة، ولكنه يخفى أيضًا القضايا المتعلقة بالجنوسة، والعرق، ومفهوم الجنس، ورغم هذه المحاولة، فإنها غالبًا ما تتمخض عن فضح (لا حجب) عدم استقرار هذه الهويات، وهي تفعل ذلك بغية مناوئة التصورات الخاصة برأس المال الثقافي في اللحظة المعاصرة. إلا أن التوظيف الجمالي لليعقوبي يعد في غالب الأحيان إشارة إلى الانحطاط (الأخلاقى)، والشطط ، والعنف - وهي نواحي قصور نجدها أيضًا في لحظتنا المعاصرة، والتي يمكن أن يعبر عنها هذا الماضى بوضوح، ويمنحها دلالة. إن ما يمكن اختباره عند قراءتنا لعمليات إعادة انتاج هذه النصوص التي توسم فعلاً بأنها نصوص متعدية transgressive هو تحذير دوليمور من أنه "يبدو كما لو أن النظام الاجتماعي الحالى يمكن أن يستبق المقاومة، على اعتبار أنه سابق عليها، ودافع إليها إلى حد ما؛ إن التقويض والتعدى لا يقضى عليهما القانون فقط، وإنما هما أيضًا نتاج للقانون، وذلك من خلال عملية معقدة من (إعادة) إضفاء الشرعية" (1991:80) .

أناقة راديكالية :

الدراما اليعقوبية بوصفها أسلوبًا / الأسلوب اليعقوبى

أصبحت عمية تأويل الكلاسيكيات فى الثمانينيات مثيرة،
وأخاذا وفاتنة

(Simon Reade 1991:119)

يفترض أن يكون هذا الفيلم عن رحلة طريق. لم نكن لنشير
إلى ذلك إلا لأن الطريق الذى يرتحل فيه كل من سيلور ريبلى ،
لولا فورتشن يعج بالأجساد، وأجزاء الأجساد... إن الرؤوس
المشوهة ، والأجساد المحترقة تشكل صورًا أساسية.

(ديفيد ماكيندى 1991:1.583 فى تعليقه على

فيلم ديفيد لينتش بعنوان *Wild at Heart*

إن ما يعتبره فراو Frow "عارًا سياحيًا" يمكن النظر إليه من زاوية أخرى فى
ضوء العرض الدرامى باعتباره ادراكًا بأن العرض المسرحى المعاصر هو دائمًا أقل
فى القيمة من سابقه (وهو مفهوم متجذر فى البحث الأكاديمى، كما يشيع على
نطاق واسع فى التعليم الثانوى). إلا أن فشل محاولات إحياء النصوص اليعقوبية
فى محاكاة النص المصدر بشكل ناجح (وهى العملية التى تختلف تمام الاختلاف
عن إعادة تقديم الملك لير) ينطوى فى ذاته على تفعيل لمفاهيم التعدى والتمرد
التي تعبر عنها هذه النصوص اليعقوبية. يعبر هذا النموذج المسرحى من خلال
الحنين عن اليومى ، ومن خلال استخدام مفردات اليومى . كذلك تكمن جاذبية

هذا النموذج فى أنه يخاطب رغبتنا فى ماضٍ يقوض التاريخ فى اللحظة التى يؤكد فيها مساره التقدمى.

لا يعنى ذلك أن الدراما اليعقوبية وفقاً لهذا التصنيف دائماً ما تؤدى وظيفتها على هذا النحو المعقد. يبدو هذا النموذج المسرحى فى بعض الأحيان مجرد علامة جمالية لا تقصد تعرية ظروف إنتاجها، وإن كان ذلك قد يكون أثراً من الآثار الناتجة. مثالنا على ذلك فى هذا السياق قد يكون مسرحية ديفيد ماميت Mamet التى تحمل عنوان أسرع بالمحراث *Speed the Plow* ، والتى ربما تستقى عنوانها غير المؤلف من مسرحية جورج تشابمان التى تحمل عنوان بوسى دامبواه *Bussy D'Ambois*، وهى واحدة من النصوص الأدبية الأولى التى تتضمن إحالة إلى هذا التعبير القديم، والفامض إلى حد ما ، والذى يستخدمه ماميت عنواناً لمسرحيته . لا تتشبه مسرحية ماميت روابط خاصة مع سالفاتها اليعقوبية، وإن كان ماميت يعلن عن هذا الارتباط فى العنوان لا لشيء فى ظنى إلا لينتج لدى متفرجيه توقعاً بسلوكيات متعدية، وتوجهات منحطة من قبيل المال والجنس بكل بساطة. يشير روبرت بروستين Brustein إلى ماميت عندما يقول "فى وقت تشيع فيه النسبية الأخلاقية، والانحطاط الخلقى قد يكون من الكافى- كما يقول ماميت- أن يحسن المرء عمله فقط" (1992:65). إن "النسبية الأخلاقية" و"الانحطاط الخلقى مصطلحان نابعان مباشرة من المعجم النقدى اليعقوبى، كما ينبعان من ممارسات يسلم بها كل من جولد Gould وفوكس فى مسرحية أسرع بالمحراث. إنها نفس المفردات التى نجدها بكثرة فى مراجعات لفيلم *Wild at Heart* لديفيد لينش، وهى مفردات من قبيل العنف، والشطط

اللافت، والتفسخ، والحيوانية، والحسية المفرطة، والشر، والفساد، والانحطاط.^(٢) يشير ديفن ماكينى Mckinney إلى "ما ينطوى عليه الفيلم من راديكالية وتأثير فى المشاهدين تتجسد فى عدم وجود قيود"، ويرى ماكينى أن تأثير الفيلم يكمن فى تحوله إلى تدفق من الصور، ولا يكمن تأثير الفيلم فى تعبير هذه الصور عن أى محتوى، أو رؤية تحليلية. موجز القول إن فيلم *Wild at Heart* هو فيلم عن الأسلوب، وليس عن رؤية نقدية ما. فى هذا الإطار يختتم جيمسون قراءته لفيلم آخر من أفلام لينش (القطيفة الزرقاء) بالقول "علي الرغم من اللوحة الغرائبية، والمرعبة لتلك الأجساد الشائثة، فإن هذا النوع من الشر منفر أكثر منه مخيف، ومقزز أكثر منه مهدد: إن الشر هنا يتجسد أخيراً فى صورة" (1989b:535).

وهكذا فإن الطابع اليعقوبى يؤدى وظيفة بوصفه عرضاً فنياً يتجلى فيه أنماط سلوك معينة داخل إطار ثقافى معين، والتعبير عن هذا الطابع فى فنون الدراما المعاصرة غالباً ما يتم من خلال إحدى الأنواع الفنية السينمائية التى تلقى شيوعاً واسعاً، وهو الفيلم الذى يدور حول أحداث مثيرة thriller. افتتح مسرح The Glasgow Citizens Theatre فى موسم ١٩٨٢ - ١٩٨٣ بمسرحية الممثل الرومانى *The Roman Actor* (ويعتقد أنها مسرحية لفيليب ماسينجر Massinger)، وهى واحدة من تلك النصوص المسرحية التى لم تقدم بشكل احترافى على المسرح لما يزيد على قرن: قام المخرج فيليب براوز Prowse بتبسيط حبكة النص، ولكن مع التوسع فى عمليات القتل، والانتقام، وذلك حتى يشتبك (حرفياً) مع حواس الجمهور:

كانت المقاعد الأولى قد تغطت بالدماء التي كانت تتبجس من
كبسولات غير مرئية، ومن مشهد ذبح واضح للغاية، في أحد
المشاهد غير المألوفة نجد اثنين من أعضاء مجلس الشيوخ
وهما يتعرضان للتعذيب من خلال مثقاب كهربائي؛ وكانت
هاتان الضحيتان تضحكان في وجه الامبراطور في كوميديا
سوداء هزلية تهدف إلى مقاومة النزعة التخريبية السادية.

(^٣) (Coveney 1990:167-168)

هذا الخليط من الطابع اليعقوبى، وحبكة الانتقام الايطالية الطابع، والمافيا
الايطالية على طريقة الأب الروحى، وتكتيكات الانتقام كاد يصبح كليشيه من
كليشيهات العروض الفنية؛ وهكذا حول جودارد فى معالجته لمسرحية الملك لير
القصة الأسطورية إلى سرد لحياة دون ليرو (الذى نراه وهو يقرأ كتاب ألبرت
فرايد المعنون صعود وسقوط رجل العصابات اليهودى فى أمريكا)؛ كما نجد ذلك
أيضاً فى العرض اليعقوبى الاستعراضى والهزلى الذى يحمل عنوان الطباخ،
واللص، وزوجته، وعيشقها، والذى يسرد حياة ألبرت سبيكا (^٤) رجل
العصابات؛ كذلك الحال فى إعادة صياغة ديريك چارمان Jarman لمسرحية
مارلو التى تحمل عنوان إدوارد الثانى، والتى يضيف عليها أيضاً "طابع رجال
العصابات" (O'Pray 1991:8). نفس النمط من الشخصيات نجده أيضاً فى
مسرحية چون وبستر التى تحمل عنوان دوقه مالفى التى قدمتها فرقة ريدشيفت
ثيتر (١٩٨٢-١٩٨٤). تصف كل من كاثلين ماكلوسكى Mcluskie وچينيفر أجلو
Ugnow سعت هذه الفرقة إلى خلق صور معاصرة من شأنها أن تروج بلاغة
المسرحية بشكل خاص : "كان الجو العام الذى ربط هذه الصور بعضها ببعض هو
ايطاليا حيث التعامل فى حجم أموال كبيرة، وحيث الفساد، والأسلوب الخاص

فى الحياة، وهى الصورة التى تم خلقها على الطريقة السينمائية فى أفلام الأبيض والأسود والواقعية الجديدة، وتم ترويجها بعد ذلك على إثر نجاح أفلام "الأب الروحى"؛ (1989:59).

بخلاف الجو الإيطالى العام الذى تم توظيفه فى العديد من هذه النصوص/العروض، فقد وضعت فرقة ريد شيفت عرض دوقه مالفى فى سياق من الأحداث السياسية التى كانت تفرض نفسها على مناشيتات الصحف فى هذه الأيام. إن هذا الارتباط بين حياكة المؤامرات على الطريقة الماكيافيلية، والفساد من جهة، ومناورات المؤسسات الكبيرة من جهة أخرى لم تكن لتخطئه العين. لقد قام العرض بتوظيف الآتى :

إحالات صريحة من خلال تقارير صحفية إلى قضية كالفى التى فضحت فيها التحقيقات التى أجريت حول مقتل رجل البنوك الشهير شبكات تمتد من الماسونية، وتصل إلى القاتيكان نفسه . كان العالم الذى خلقتة المسرحية علمانياً ، وإن كان يتم التصريح باحتمالات الفساد الموجودة فى الكنيسة ، وذلك عن طريق استبدال شخصية الكاردينال بشخصية أخرى تذكرنا بملبسها وسمتها بشخصية رئيس الأساقفة مارسينكوس الذى كان يشكل الصلة التى ربطت كالفى بالقاتيكان.

(Mcluskie and Uglow 1989:5960)

يرى جوناثان هولواى المدير الفنى لفرقة ريد شيفت أن الغرض وراء أسلوب المسرحية (التى ارتدى فيها الرجال سترات سوداء، ووضعوا رباطات عنق سوداء، كما ارتدى فيها النساء فساتين قصيرة سوداء شبه رسمية) هو التحريض على

تحليل اشتراكي للمحتوى (دون تاريخ : ٣٤) . وفي وصفه يحيل هولواي باستمرار السينوغرافيا الخاصة بالعرض إلى أعمال سينمائية موازية (مثل قضية توماس كراون ، وأحضروا لي رأس ألفريدو جارثيا إلخ)، ويشير إلى أن المسرحية كنت مصحوبة "بتراكات صوت سينمائية حية" (دون تاريخ : ٣٦). كان نجاح العرض واضحاً في كل من مهرجان أدنبرة، وفي جولة فنية لاحقة . يكتب هولواي قائلاً :

لا شك في أن هذا العرض الثاني لمسرحية دوقه مالفى قد تجاوز أي عرض قبله ، أو منذ انشاء الفرقة . لقد بدا العرض مواكباً للعصر. كما احتوي العرض على إحالات سينمائية، واستخدام لتقنيات مسرحية مضبوطة تذكرنا بما بعد حداثة جروتوفسكى، وبيركوف، وروبرت ويليسون. إن ادراج ذلك كله ضمن مسرحية تكاد شهرتها تتجاوز عدد الأشخاص الذين هم على دراية فعلية بالنص يضيف إلى أهميتها كحدث ذاعت شهرته بسرعة بوصفه العرض الذي وجب رؤيته في المهرجان . نجح هذا العرض نجاحاً كبيراً ضمن له جولة فنية داخلية في ربيع ١٩٨٤، وذلك حتى قبل أن ينتهي المهرجان.

(دون تاريخ : ٣٧)

الأمر المؤكد أن مسرحية دوقه مالفى تبدو المسرحية اليعقوبية بامتياز وفقاً لاختيار النقاد (يرصد كل من ماكلوسكى، وأجلو عشرة عروض يعقوبية مختلفة، تسعة في بريطانيا ، وواحد في نيوزلندا، وذلك في الفترة الممتدة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٥) وقد يجوز للمرء أن يتأمل الأسباب التي جعلت أسلوبها الراديكالي المتأنق يبلغ هذه المكانة. يرجع ذلك جزئياً إلى ما تقدمه المسرحية من دور قوى،

ومحورى لامرأة (وإن كانت هذه المرأة كما يبادر طلبتى دائماً بالإشارة تقتل فى نهاية الفصل الرابع)، ويشكل ذلك عنصر جذب واضح فى المسرحية فى الوقت الذى أدت فيه انجازات النزعة النسوية إلى المطالبة بظهور أوضح، وفرص أكبر للممثلات.^(٥) إلا أن الزعم الشائع الذى يرى فى مسرحية دوقه مالفى نموذجاً لمسرحية نسوية يبدو زعمًا زائفًا تمامًا . وكما يؤكد دوليمور فإن عملية تحرير المرأة فى الدراما اليعقوبية لا تكمل بالنجاح فى النهاية، ولكننا فى أفضل الأحوال نجد إشارة إلى مدى القهر الذى تتعرض له " (1984:240). ويستطرد دوليمور فى حديثه مستعينًا بعمل هام وتأسيسى فى هذا المجال وهو ذاك الذى قدمته ناتالى زيمون ديفيز، ويفسر من خلاله الدلالة الخاصة بالجسد الأنثوى غير الخاضع "بوصفه جانبًا محوريًا من جوانب النظام الاجتماعى الذى يستمد استمراريته من الاستغلال" (1984:240). وكما يتضح من معالجة هولواى للمسرحية ، فإن هذا الاستغلال يشيع على كل مستوى، وفى كل فئة من مستويات وفئات المجتمع الغربى المعاصر.

إن كانت هذه المعالجة الخاصة لمسرحية دوقه مالفى قد لفتت الانتباه إلى أنماط العقوبة التى تنزل بالجسد المتعدى (وقت أحداث المسرحية ، والآن)، فمن الأهمية بمكان أيضًا أن نبرز اتكاء هولواى على ما يسميه "شهرة" المسرحية. ونشير هنا إلى تلك العلاقة المتبادلة بين وضعية النص فى بداية الثمانينيات ، والاستراتيجية التسويقية التى اتبعتها الفرقة : إنها علاقة اعتمدت على وجود اتفاق تجارى طرفاه "العمل الكلاسيكى" ، و "الطابع الراديكالى". وكما هو الحال فى المعالجة الثانية للمسرحية التى قامت بها فرقة ريد شيفت، سنجد أن هذا

النجاح الملحوظ لعرض دوقه مالفى بعد مراجعته للمرة الثانية يرجع حسب ظنى إلى هذا المزج الخاص بين الابتكار، وشهرة المسرحية - أو شهرة المسرحية التى تم التعامل معها بشكل مبتكر بحيث يتم إعادة إنتاج، ومراجعة هذه الشهرة ذاتها (وذلك بالنسبة للمسرحية [مرة أخرى]، وبالنسبة للفرقة [للمرة الأولى]. وجدير بالملاحظة فى هذا السياق النصوص التى وقع عليها اختيار الفرقة لاحقاً لتقديمها فى عروض . بعد المعالجة الكارثية لرواية جورج أورويل ١٩٨٤ اتخذ هولواى خطوة يقول عنها : " لقد قررت اصلاح هذه الخسارة من خلال تنسيق الجهود بغية الحصول على تمويل، وإحياء شعبية الفرقة التى كانت قد حققتها فى مهرجان أدنبرة من خلال استخدامها لمنهج التفكيك، وعبر الرسالة السياسية الصريحة التى حققت نجاحاً بالغاً فى عرض دوقه مالفى" (دون تاريخ :٤٣) . الحصول على دعم للفرقة؟ هذا ما فعلته الفرقة من خلال اقتراحها تقديم واحدة من أشهر مسرحيات شكسبير وأكثرها تقديماً على المسرح، وهى مسرحية روميو وجوليت . وقد ثبتت فعالية هذا الاختيار من جانب الفرقة، مما أدى بهم إلى الحصول على بعض التمويل من مجلس الفنون .

بعد ذلك بسنوات قليلة عادت فرقة ريد شيفت إلى شكسبير وإن كان قد وقع اختيارها هذه المرة على عمل أقل شهرة، وهو مسرحية تيمون الأثينى. نادراً ما عرضت مسرحية تيمون الأثينى فى هذا القرن * ، وإذا عرضت دائماً ما كانت تقابل بالنقد السلبي. المؤكد أن هذا النص من الصعوبة بحيث يمكن استيعابه، وهو أكثر صعوبة إذا تعلق الأمر بمسرحته . من خلال السياق الذى عرضه

* تقصد القرن العشرين لأن تاريخ نشر هذا الكتاب هو عام ١٩٩٦ . [المترجم]

أمامنا هولواى يمكن النظر إلى هذا العرض باعتباره قراراً اتخذته فرقة ريد شيفت لكى تضع قدراتها الفنية موضع الاختيار ، ولكى تختبر - بشكل مبالغ فيه - مصداقية رؤيتها الخاصة بالتفكيك الراديكالى فى العرض المسرحى. يصف هولواى انجذابه إلى هذا المشروع على النحو التالى قائلاً :

لفتت قصة تيمون الأثينى انتباهى بوصفها قصة تتناسب
وزمننا الذى تآكل فيه الإحساس بالمسئولية الاجتماعية بعد أن
كان حجر الزواية فى دولة الرفاهية . إن الأفكار التى أفرزتها
فترة حكم تاتشر تتسرب إلى ثقافة الاثراء السريع والأنانية
التي تسم بريطانيا الحديثة . يظن البعض خطأً أن حياة
الثروة دليل على القيمة الإنسانية. تكمن مأساة تيمون من
وجهة نظرى فى أنه لم يكن قادراً على تغيير مسار الحكاية
الخرافية عندما زالت الغشاوة عن عينيه...

إن هذا التأويل للمسرحية جعل اسناد دور تيمون إلى امرأة
أمراً منطقياً للغاية . النساء هم غالباً محور الوهم المجتمعى.

(دون تاريخ ٦٩-٧٠)

لعل أكثر لحظات التفكيك (أو إعادة الابتاء) جسارة فى مسرحية شكسبير
هي لحظة موت تيمون فى العرض . فى هذا المشهد يتم استخراج مخ تيمون
(الذى تؤدى دوره امرأة) على أيدي مجموعة من القتلة الذين يرتدون ملابس
عليها رسوم لرموز للأعضاء الحسية:

هذه اللحظة الصادمة تم التقليل من حدتها من خلال "رؤية
أخرى رسمية" لموت تيمون نجد فيها تيمون وهو يفرق فى
أمواج البحر التى تجسدها تموجات ملابس المؤدين، أثناء ذلك

يردد طاقم الممثلين الكلمات الأصلية التي تصف رحيل تيمون

بلا حول ولا قوة .

(دون تاريخ : ٧٣)

تشكل التمثيلات المزدوجة double-representations بصمة خاصة بعروض فرقة ريد شيفت (فقد جسدوا موت تيبولت Tybalt في روميو وجولييت تجسيداً مزدوجاً ، وهو نفس ما فعلوه في تمثيلهم للعلاقة الجنسية المحتملة بين ستيقن وماجى فى رواية طاحونة نهر الفلوس *Mill on the Floss*)، وتكرار مثل هذه التمثيلات المزدوجة يعمل بشكل واضح على زعزعة كل من سلطة النص، وسلطة العرض، فضلاً عن إبراز الظروف المادية التي تجسدت فيها الشخصيات ذاتها، والتي تتجسد فى إطارها تأويلات لتلك الشخصيات.

وهكذا يبدو أن مشروع تيمون الأثينى قد طرح مراجعة خاصة للغاية، وشديدة الجاذبية (لى على الأقل) لواحدة من تلك التى تسمى "بمسرحيات المشكلة".

يكشف تاريخ التلقى الخاص بمسرحية تيمون الأثينى وبشكل دال للغاية عن مجموعة الدلالات التى تنطوى عليها مسرحية نص شكسبيرى لا يشكل جزءاً من التراث المعتمد، كما يبرز هذا التاريخ فى الوقت ذاته جمهور المتفرجين من النقاد الذين ركزوا فى قراءتهم للشكل اليعقوبى على مفرداته الأسلوبية. ^(٦) يشير هولواى إلى هذا الى التاريخ بوصفه تجسيداً للتناقض بين نقاد المسرح فى لندن، وجماهير المسرح فى أماكن أخرى. فى إنجلترا؛ يقول هولواى:

كره نقاد لندن العرض، وقدم هذا العرض لمدة خمسة أسابيع
تعمسة في العاصمة... رغم ذلك فقد شاهد العرض ٢٥٠
متفرج في أول يومين له من عروضه الجواله. تواصل هذا
النجاح دون انقطاع خلال فترة الرحلة الفنية [التي امتدت إلى
أربعة شهور، قدمنا خلالها العرض على ٣٤ مسرح]. وكانت
ردود أفعال الجمهور- كما بدا لنا - إما القبول الشديد (كما
كان الحال مع أغلبهم) أو كانا منزعجين كما كان الحال مع
نقاد لندن . على وجه العموم كان أقل الناس انزعاجاً هم من
لم يكونوا علي دراية كبيرة بالمسرحية.

(دون تاريخ : ٧٣: ٧٤)

إن قراءتنا لتحليل هولواي تكشف عن أن المتفرجين الذين لديهم أفق توقعات
يقوم على "معرفتهم" بالمسرحية (والذين يمثلهم هنا نقاد مسرح التيار السائد)
أصابهم العرض بالاحباط لسببين محددين : أولاً لأن هذه المسرحية تعد هامشية
في وضعها ضمن التراث الشكسبيرى المعتمد ، وثانياً أنها قدمت كما لو كانت لا
تنتمي إلى شكسبير. أما المتفرجون الآخرون الذين لم يكن لأفق توقعاتهم تأثير
سوى احضارهم إلى العرض (من باب أن شكسبير جدير بالمشاهدة) بدوا أقل
انزعاجاً من سمات العرض التي جعلته بالنسبة لنقاد لندن قليل القيمة.

يبدو إن إحداث انقطاع مع نص شكسبير على نحو متعدٍ transgressive لا
يمكن المصادقة عليه (على الأقل من جانب الصوت الرتيب الخاص بالنقد
الصحفي للتيار السائد، وصوت آخر مشابه له هو صوت هيئات تمويل الفنون)
إلا إذا نجح بوصفه مجرد أسلوب راديكالي متأنق : عندما ينطوى هذا الأسلوب
على تهديد بالكشف عن "أيديولوجيا تتمتع بقدرة علي المنافسة" (Armstrong)

(1989:7)، فإن وجود عقد مشاهدة viewing contract معين يبدو أنه يحدد مسبقاً قيمة معينة ومحافظة ملازمة "لشكسبير"، وهي قيم تجعل العرض الخارج عليها "غير منتم لشكسبير"، ومن ثم غير منتسب للفن "الجيد" ^(٧). وكان تقديم جوان أكاليتيس Akalitis لعرض عن إحدى مسرحيات شكسبير الأخرى التي تتسم بصعوبة تجسيدها، وهي مسرحية سيمبلين (على مسرح بابليك ثيتر عام ١٩٨٩) قد أثار عاصفة نقدية مشابهة، ذلك أن العرض استحضر مسألة الحدود النفسية والوطنية. تشير الينور فوكس إلى ذلك بالقول "لقد بدا وكأن أكاليتيس قد أحرقت العلم" (Fuchs and Leverett 1989:24)؛ ويكتب ديفيد نوربروك عن العرض ذاته قائلاً "لقد كان رد فعل نقاد نيويورك إزاء عرض سيمبلين، وكأن طوطماً قد تم انتهاكه" (في Fuchs and Leverett 1989:27). ^(٨)

أسندت الأدوار إلى ممثلين من أعراق مختلفة (بما في ذلك ممثل أفرو-أمريكي في دور كلوتين، وهو قرار استهجنه النقاد بشكل خاص، لأنه لن يجعلنا نصدق عملية عدم التعرف على ايموجين بشكل صحيح، والتي تحدث لاحقاً في المسرحية) ^(٩)، وأضفى على المسرحية السياق الخاص بالميلودراما القوطية Gothic، كما أدمجت أكاليتيس "شكسبير" داخل مسار تاريخي متصل؛ "إن الظلم الاجتماعي الحادث اليوم، والناتج عن التحيز أصبح مرتبطاً بشكل مباشر بتوجهات السيادة الثقافية الغربية التي تتجلى بوضوح في إنجلترا في العصر الفيكتوري، والتي تعود بجذورها أيضاً إلى النزعة الاستعمارية التي سادت الحقبة الاليزابيثية" (Nouryeh 1991:187). قد تعود الجذور إلى أربعمئة سنة مضت، ولكن الاصرار الاستعماري على إنتماء شكسبير إلى "الجنس الأبيض" يظل ظاهرة معاصرة.

إن تقييم آمى جرين لتعدد المراحل التاريخية التى تظهر فى الجو العام للعرض يكشف عن قدرة أكاليتيس على تجاوز الخطوط الفاصلة بين التوقعات والرغبات المختلفة لنقاد التيار السائد؛ يقول جرين :

صور العرض الميلودراما الشكسبيرية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر من خلال تدفق الصور الملازمة للثقافة الأمريكية فى نهايات القرن العشرين، وعلى نحو لا يمكن إلا للمخيلة المعاصرة أن تستوعبه. يكمن جمال هذا العرض فى قدرته على التواجد داخل فضاءات زمنية مسرحية ثلاثة على الأقل، وفى الوقت نفسه، وهو ما ينطوى على مفارقة...

مزجت رؤية أكاليتيس اللافتة فى هذه المسرحية بين الحنين إلى الميلودراما الفيكتورية، العاطفية، ذات الطابع المتقادم بمفرداتها المسرحية الخاصة التى تستقيها من التكنولوجيا المتطورة.

(Green 1994:93)

إن فشل جماهير نيويورك فى استيعاب القصة وراء مسرحية سيمبلين يكشف- كما كان الحال مع عرض تيمون الأثينى الذى قدمته فرقة ريد شيفت - عن عدم تقبل هذه الجماهير للأعمال الهامشية فى مجمل أعمال شكسبير .

يترجم عدم القبول إلى رفض نقدى خاصة إذا فشل العرض فى (إعادة) التأكيد على عظمة الشاعر الكبير للجماهير، وإذا دون العرض السمة السردية التى ينطوى عليها التاريخ (والتي تبرز غياب أى ماضى "حقيقى") (أنظر Stew-art 1984:23). تكاد مسرحية سيمبلين أن تكون مسرحية "يعقوبية"، ولكن معالجة أكاليتيس للأنماط المشهدية، واللمسات الميلودرامية أضفى على العرض

طابعاً به بعض الشطط . وذلك ما أدى - ضمن أسباب أخرى - إلى الاخفاق النقدي للعرض ، واعتباره عرضاً لا ينتمى إلى شكسبير. إن المثالين الخاصين بعرض تيمون الأثيني لفرقة ريد شيفت، وعرض سيمبلين لأكالييتيس بيرزان الصعوبات الكامنة في الابتعاد بشكل مبالغ فيه عن مركز التراث الشكسبيرى المعتمد ذاته . هناك فارق كبير بين التلاعب بمسرحية الملك لير ، وإحياء واحد من النصوص الشكسبيرية التى لم تقدم كثيراً على خشبة المسرح.

هناك مشابهة بين وصف أندريا نورييه لما ينطوى عليه عرض سيمبلين من كشف عن التحيز الاجتماعى المتجذر فى أفكار النزعة الاستعمارية، ومجموعة الاهتمامات التى تطرحها العروض الحديثة لعرض الخائن لمؤلفيه ميدلتون، وراولى. إن عملية إحياء هذا النص على المسرح القومى الملكى (نورييه ١٩٨٨) تعيد وضعه فى مستعمرة أسبانية للعبيد فى القرن التاسع عشر ، حيث نجد الشخصيات الارستقراطية تتبدى فى صورة المستعمرين البيض، بينما تقتصر طبقة الخدم (ومنها شخصية دى فلوريس على وجه الخصوص) على الرعايا السود.

تجسد شخصية دى فلوريس - التى تمثل "القناع الأسود" فى المسرحية- تلك السمات بشكل أكثر حرفية، حيث يرسم على وجهه الرسوم الخاصة بعملية التضحية بثقافة أخرى غرائبية. أضاف المخرج ريتشارد آير Eyre إلى نص يباهى أصلاً بالمحرمات فكرة التمازج بين الأجناس كما لو كان تهذيب ومعاقة بياتريس- جوانا يتطلب شرعية أكثر من الحقائق الخاصة بجنوستها، ومفهومها عن الممارسة الجنسية. تباينت المراجعات الصحفية التى كتبت عن هذا العرض

بشكل واضح ، لكن واحداً من هذه المراجعات يهمنى اهتماماً خاصاً هنا . يقول مايكل كوفتى : "لا يطور جورج هاريس شخصية دى فلوريس بحيث يصبح أكثر اغواءً أو فسوقاً من شخصية كاليبان بملامحه التقليدية ، ورغبته فى الاعتداء على ابنة سيده" (1988:860). سأناقش فى الفصل القادم الانجذاب الامبريالى إلى شخصية كاليبان، ولكن الأقوال السابقة تبدو مثلاً ساطعاً على قراءة تتطوى على تمييز عنصرى ، وهذه القراءة لا تتسحب فقط على النصوص ذاتها، ولكنها تتسحب أيضاً على الأجساد التى تسكن تلك النصوص . على نحو مشابه نجد أن العرض الأول الذى قدمت به فرقة المسرح الصينى البريطانى نفسها (وكان واحداً من عرضين لمسرحية الخائن قدم فى لندن فى يناير ١٩٩١، وقدم فى هذه المناسبة فى إطار من عائلة كبيرة ذات تركيبة تراثية، وتملك مطعمًا صينيًا معاصرًا) قد جعل أحد الصحفيين يصف شخصية دى فلوريس بذلك "الآسيوى النحيف" (Rutherford 1991:66) . وعلى اعتبار أن أفراد طاقم الممثلين الآسيويين قد دمغوا شفرية coded "بالآخر" وذلك بالنسبة لنظرة الرجل الأبيض المهيمن، فإن ذلك قد يكون سبباً وراء المبالغة فى الملامح الجسدية لشخصية د. فلوريس التى تجعله مختلفاً، وذلك من خلال جعل وجهه ملئاً بالندوب الكثيرة.

يحتفظ عرض الرجل الدميم (١٩٩٣) الذى يقدمه براد فريزر Fraser بقدر ضئيل من الحبكة الفعلية الخاصة بمسرحية الخائن، ومن ثم يحيد بدرجة أكبر عن النص المصدر، وإن كان لازال يمت بصلة بخطابات النزعة الاستعمارية. حقيقة الأمر أن فريزر لا يحتفظ إلا بأكثر الملامح حسية فى هذه المسرحية مثل جرعة الدواء السحرية التى تختبر العذرية، و"خدعة الفراش" (حين تتسلل

الخدمة إلى فراش الزوجية لتحل محل سيدتها يوم زفافها) ووجود الشبح المنتقم^(١٠)، رغم ذلك فإن ما يهم فريزر هو أن ينقل إلى منطقة بريري كندا أنواع المكائد التي كانت تحيكها شخصيات منحلة وبائسة، والتي كانت تسم دراما أوائل القرن السابع عشر. يتيح الإطار العام للعرض - وهو عبارة عن مزرعة خارج المدينة- ترجمة خاصة من الوجهة الثقافية لما يصفه نيكولاس بروك في حديثه عن بياتريس في مسرحية ميدلتون وراولى "بعالم خاص ومحدد المعالم للغاية" (1979:72). إن غرض فريزر هنا هو إبراز الأخلاقيات اليعقوبية في مجتمعه هو : يرى أحد النقاد أن ذلك يتحقق من خلال إبتداع "بواعث دالة" تكمن خلف تصرفات الشخصيتين المحوريتين وهما فيرونيكا، وفوريست (والشخصية الثانية هي الصيغة الحالية لشخصية دي فلوريس الذي يحمل ضغينة في ملامحه الجسدية من خلال ندبة كبيرة تشوه وجهه). ويرى ناقد آخر أن الرعب غير الطبيعي الذي تهجس به هاتان الشخصيتان إنما هو نتيجة لكبت أو إيذاء تعرض له على أيدي الآخرين ... وهنا تكمن التيمة المحورية التي يطرحها فريزر ، وهي التيمة الأقرب إلى قلبه ، ألا وهي الإيقاع المتسارع الذي ينتقل به الإيذاء من علاقة إلى أخرى ، أو من جيل إلى الجيل التالي " (Potter 1993:152) .

قد يكون ذلك هو الهدف وراء مسرحية فريزر، ولكن الهدف في العرض لا يتجلى سوى من خلال الكشف عن الخيانة الجنسية، والمحرمات، والتي تقود جميعاً - على نحو حتمي - إلى القتل ، والانتقام ، والموت. في أحد المشاهد نجد فوريست (الذي يوافق على قتل خطيب فيرونيكا في مقابل عذريتها) وهو ينفذ عملية القتل التي كان قد وعد بها ، ويضاجع أخى القتيل، ويبدأ في فصل أجزاء

الجثة بمنشار، وذلك حتى تقاطعه فيرونيكا التي تدفع ثمن جريمة القتل (أى عذريتها) بعد مشهد غواية مثير. قد يكون هذا التسارع فى دائرة الجنس والعنف راجعاً إلى تسارع حلقة الإهانة والإيذاء. فى عالم "الواقع" أثبتت الدراسات النفسية تكرار أنماط الإيذاء ، لكن فى العالم الذى تجسده مسرحية فريز نفتقر إلى عمق الشخصية ، تلك الشخصية التى يمكن أن تتساءل حول طقوس العنف والجنس التى يتم أدائها. عوضاً عن ذلك لا نجد سوى غواية الصياغة التعبيرية القوية، ومثلها مثل أفلام ديفيد لينش وسابقاتها من المسرحيات اليعقوبية، نجد أن مسرحية فريزر تحبذ "الحسى على المنطقى" (Mckinney 1991:1.558). إن الشطط الملازم للنمط اليعقوبى غاوٍ مثل شخصية فوريست: إنه شطط دمىم، ولكن لا يقاوم- على الأقل هذا ما يودنا فريزر أن نصدق. إن مسرحية الرجل الدمىم لا تكاد تتشغل إلا بالشر متجسداً فى صورة، وهو ما يؤكد قراءة جيمسون لفيلم لينتش الذى يحمل عنوان القطيفة الزرقاء (1989b:534 ff).

ما يلفت نظرنا أيضاً فى نص فريزر هو استخدامه للأسلوب اليعقوبى لمسرحية الرغبة الإيروطيقية المثلية. إن كان خط الحبكة الدرامية يضع شخصية الوارثة الثرية، والعذراء فى مركز المسرحية، فإن الفعل الدرامى فى النص ينشغل أساساً بالرجال الأربعة : فوريست، واكر، وكول (وهو الرجل الذى ترغبه فيرونيكا على ما يبدو، والذى يتسم بالنهم الجنسى)، وليزلى (وهو أخى أكر، والذى كان يوماً عشيق كول ، وهو الآن عشيق فوريست). يرى چوناثان دوليمور أنه فى الدراما اليعقوبية

تستدعى الهوية الذكورية إقراراً من هوية ذكورية أخرى. فى الوقت ذاته فإننا إذا تأملنا نسقاً يضم جنسين مختلفين سنجد أن هناك ميلاً إلى الفصل العميق بين التوحد والرغبة، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بالرجال. وهكذا نجد أن الرجل مطالب بالتوحد مع رجال آخرين ، ولكن ليس مسموحاً له بالرغبة فيهم؛ أى أن التوحد مع هوية أخرى لابد و أن يحول دون الرغبة فى هذه الهوية .

(1991:305)

تلغى مسرحية فريزر هذا الفصل، وتصر على حضور الرغبة فى أية عملية توحد . واقع الحال أن الدوافع الإيروطيقية المثلية التى ينطوى عليها التوحد مع الهوية الذكورية مدونة فى التوجيهات التى وضعها فريزر للعرض. إلا أن ليزلى فى نهاية المسرحية ينتقم لمقتل أخيه . وعلى الرغم مما يبدو على ليزلى من أنه أضعف شخصيات المسرحية، إلا أنه يحصل على القوة على إثر الظلم الذى يقع على عائلته ، فهو أولاً يطلق النار على فيرونيكا، ثم يقوم بعملية تعذيب طقسى بطيء لفوريست :

يتحرك ليزلى فى اتجاه فوريست . يضئ الشعلة، ويعقم
البطة.

فوريست : لا تفعل . أرجوك .

يركل ليزلى قدمى فوريست ، ويباعد بينهما . فوريست يصرخ
متألمًا .

ليزلى : سيؤلم ذلك كثيرًا . لكنى أودك أن تهدأ تمامًا .

فوريست : لا

يقبض ليزلى على البطة بيديه

ليزلى : اهدأ تمامًا ، تمامًا .

آكر (شبحه) الانتقام !

يرفع ليزلى البطلة فجأة فى اتجاه رأسه، تم يصوبها مباشرة
إلى رجل فوريسست . تتحول الاضاءة فجأة إلى السواد .

(Fraser 1993:149)

تشكل السلسلة الأخيرة من عمليات القتل نهاية وحشية، ولكنها على الرغم مما تبديه من نوايا أخرى وراءها إلا أنها تؤكد فى اعتقادى على عقد المشاهدة المبرم بين العرض والمتفرج، والذي يقر العلاقة بين الجنسين : إن كل حوادث القتل (بما فى ذلك مقتل الخادمة، والأم، وفيرونيكا ، وآكر ، وفوريسست) تمثل فى نهاية الأمر عقوبات على فعل تمرد جنسى. إن ليزلى الذى قام بالكثير من عمليات الانتقام تلك قد لبي طلب أخيه ، ولكنه يكاد يوقن أنه سيجد نفسه خاضعاً لعقوبة القانون . الرجل الوحيد الحر (الذى ينجو من ذلك حرفياً فى نهاية السرحية) هو كول ، ذلك الرجل المتأنق والبارز الذى يرث ثروة فيرونيكا، وتؤكد المسرحية فى النهاية على علاقته بالجنس الآخر. ويبدو أن نص فريزر على ما فيه من استعراض يعقوبى الطابع للعنف والرغبة ، إلا أنه لا يتجاوز فى النهاية مجرد إعادة طرح العلاقة بين الجنسين بشكلها الإيجابى، وهو لا يطرح ذلك من خلال رؤية نقدية تحليلية ، ولكنه يفعل ذلك لطمأنة مرتادى مسرح التيار السائد الذين يعبرون عن استمتاعهم بصور الانحراف، كما يتقبلون أيضاً العقوبة الضرورية التى تُنزل بالانحراف ذاته من خلال شروط النص.

إن هذه العروض كلها تقارب وتعالج- بدرجات متفاوتة- النص اليعقوبى بوصفه نصاً طريفاً . الأهم من ذلك أنها تعالج هذه النصوص لأنها نصوص

طريقة غريبة ستجد رواجاً، حتى لو حذر النقاد الصحفيون منها . وفى معظم الحالات يضاف إلى طرافة العرض وجدته رواج ما هو يعقوبى بوصفه دالاً يعبر عن العنف السيكوباتى، والمشاعر المنحرفة وبعيداً عن هذه الدلالة، فإن العرض اليعقوبى يحقق قصده بأن يجعل الجمهور يرى صورة الماضى فى الحاضر، وأن يرى المشابهة بين هذا الماضى، وعالمنا، وأن يثرى رغباته النفسية التى تتخذ من الماضى نفسه موضوعاً لها. بخلاف الأصالة المثالية والسلطة التى تتمتع بها نصوص شكسبير (العظيمة)، فإن هذه العروض التى تحيى النصوص اليعقوبية تحيل إلى ماضٍ أقل كمالاً ، وإن كان ماضٍ يساعدنا على إضفاء الشرعية على حاضرنا الذى يعتريه النقص. إن الوظيفة التى يؤديها هذا التحديد لهذا الماضى هو الإحالة إلى تاريخ متصل، متكرر لا نملك شيئاً إزاء حتميته سوى قبولها .

لكن إن كانت محاولات استلهام الطابع اليعقوبى لا توجد إلا على مستوى المشابهة، فإن هذه المحاولات يمكن أن تمسح على نحوٍ يحمل قدراً أكبر من المساءلة . تقول جيليان بير فى تحليلها لعملية قراءة الماضى : "ليست القراءة الراديكالية تلك القراءة التى تتمثل نصوص قديمة لصالح اهتماماتنا الخاصة ، ولكنها نشاط يختبر قناعاتنا، وينزع عنها طبيعتها المألوفة، وذلك فى ضوء اللغة ، والرغبات الغريبة التى تتطوى عليها كتابة الماضى" (1989b:80) . إن النصوص التى نطرحها للنقاش فيما يلي تجسد بشكل دقيق النشاط الخاص بالقراءة الراديكالية، والذى ينزع الألفة عن رغباتنا ، وعن تبرماتنا فى الحاضر.

سياسية متمردة ، ورغبة خطيرة :

النمط اليعقوبي المعاصر

سأسألها مرة أخرى ، وإن أبت على أن أظننها، وسأقول إن المعتدى فعلها. لذا سأحول هذه المهزلة إلى مأساة، وأفوز بالتعاطف لا الإزدراء. سأكون ذلك الراى الأسود الذى ينتحب على أوروبا كلها ، وسوف تفسر كل القسوة فى المستقبل ، ويزول الغموض الذى يكتف أسبابها بالألم .

الدوق فى مسرحية النساء يتحاشين النساء

لباركرو ميدلتون 1986:34

يفضى التعدى إلى عالم ساطع بين ، ومتحقق برسوخ، عالم يخلو من الظل أو الغيم، ويخلو من تلك "اللا" no الأفموانية التى تلقم الثمار، وتعين التناقضات الجوهرية.

(Foucault 1977:37)

أود فى هذا القسم أن أعرج ثانية على التصنيفات الفرعية للدراما العقوبية، ألا وهى كوميديا المدينة، ومأساة الانتقام . على الرغم من اختلاف النسب فى هذين النوعين (وتباين المنهج بشكل واضح) إلا أن فى كليهما تداخلاً وثيقاً لا تخطئه عين بين السياسة والجنس، وهو ما قد نراه علامة على زمننا أيضاً . تقدم جرنيرولد الوصف التالى لهذين النوعين الفرعيين ، وذلك فى سياق المجازات الاجتماعية التى تجعل لهذين النوعين قبول معاصر :

يتمثل المجاز الاجتماعي الخاص بكوميديا المدينة في تمثيل هذا النوع الفني للاهتمامات الجمعية المتعلقة بالتغيير الاقتصادي، والحراك الاجتماعي، والاستقرار الاجتماعي. أما بالنسبة للأساسة الانتقام، فالمجاز الاجتماعي يعبر عن القلق الجمعي المتعلق بقدرة الحكومة المركزية على إحلال كل من النظام والعدالة. عندما تطرح هذه الاهتمامات على أولئك الذين يملكون من القدرة ما يمكنهم من اتخاذ قرارات إحيائية، وما يمكنهم من التأثير في مديري الفرق، والجمهور، فإن النوع الفني الذي يعبر عنهم يكتسب بروزاً متجدداً، وتتزايد فرص إحيائه.

(1986:208)

إن كانت عملية إحياء أى من هذين النوعين الفنيين أكثر تعقيداً مما توحى النتيجة التي تصل إليها جريزولد (وإن كان ما تقوله هو جزء من هذه العملية بالتأكيد) فإن كل من هذين النوعين يطرح تصوره الخاص جداً، والمتمرد، فيما يتعلق بالنسق العام للتعدى باعتبارهما جزء منه. يرتبط قبول هذين النوعين في الوقت الحاضر في تعيينيهما للراهن بوصفه زمن أزمة. إن تعيين الظواهر بوصفها أزمة- كما يقول دوليمور - يتمخض عن إبراز التناقضات التي "تتسم بقدرة خاصة على الكشف":

تعلمنا التناقضات أنه مهما كان نجاح السلطة في استراتيجياتها القمعية، يبقى هناك شيء لا تستطيع السلطة السيطرة عليه، وذلك ليس فقط في موضوعات السلطة، ولكن في مشروعها، وفي منطقتها في التفكير، بل وحتى في أصلها. موجز القول إن التغيير والمناوئة والكفاح أمور تصبح ممكنة جزئياً بفعل وجود التناقضات.

(1991:88)

تسمح الصيغة "اليقوبية" بوجود فضاء تتجسد فيه النوازع الحنينية المتناقضة على نحو تقويضي، وأحياناً من خلال نمط تحريري.

فى هذا السياق يمكن النظر إلى الكوميديا بوصفها نوعاً فنياً يتطلب تجسيد التناقض، وسنجد أن المسرحيتين المعاصرتين اللتين تنتميان إلى نوع كوميديا المدنية، واللّتين نناقشهما هنا يجسدان أفكار المناوئة، والكفاح بوصفهما تعبيراً عن رغبة مؤلفيهما فى التعبير. يعالج كل من بارى كىفى فى مسرحيته عالم مجنون يا سادتى؛ وبيتر جريناواى فى فيلمه الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقتها بشكل بالغ التحديد المجتمع المحلى ذى الطابع السياسى الخاص بلندن، وإن كانا يفعلان ذلك حسبما أظن فى إطار فهمهما للسلطة التى تمثلها لندن ليس فقط على المستوى القومى، ولكن على المستوى الدولى أيضاً. قدمت مسرحية كىفى أصلاً عام ١٩٧٧، وأعيد تقديمها مرة أخرى فى العقد التالى (مع بعض التغيرات الثانوية). يصف كىفى فى مقدمته للمسرحية فكرة ويليام جاسكيل Gaskill عن "انجاز مسرحية يقوبية حديثة، شبيهة بكوميديا المدينة التى كان ليكتبها توماس ميدلتون لو كان على قيد الحياة. لقد طلب منى كل من جاسكيل وفرقة مسرح چوينت ستوك كتابة هذه المسرحية" (1977:1). ومن خلال استخدام منهجيات الابداع الجماعى قضى كىفى والفرقة التى كلفته بكتابة النص ثلاثة أسابيع فى ورشة عمل، وذلك لصياغة الشخصيات، والقيام بتدريبات على ألعاب السحر العملية واللفظية.

يتركز القبول الذى تحرزه مسرحية عالم مجنون ياسادتى لكىفى- مثل سابقاتها من المسرحيات اليقوبية الرائدة- فى المهارات والجاذبية التى تتمتع بها

شخصيات السحرة (والتي تمثل من نواح عدة الشخصيات الكوميديّة الموازية لشخصية مثل فوريسست في مسرحية براد فريزر) . أعادت الرؤية المعاصرة للمسرحية صياغة الحبكة الأساسية التي تقوم على فعل درامي مزدوج والتي نجدها في نص ميدلتون، وأضفت بعض التعقيد عليها، كما أن صراع الأجيال الذي يحمل طابع النموذج الأصلي archetypal (فتجد فولى ويت يحتال على عمه السيد باونتيوس بروجريس) ومشهد الغواية (والذي يعرف في المسرحية باسم مؤامرة "المواطن" التي يتورط فيها ماخور بينيتت، والعشيقة هاربيرين) كلها تؤدي إلى إضفاء التعقيد على العلاقات الاجتماعية في اللحظة التاريخية الحاضرة. تستثمر فكرة الصراع بين الأجيال في علاقة الأب/الابنة (الذان تصفهما قائمة الشخصيات بالسيد هوراس كلوتون، وجيه من وجهاء المدينة، وچانيت كلوتون ، وهي صديقة للفقراء والمحتاجين).

يمثل هوراس الذي يحمل لقب سير بعد ذلك تمثيلاً كرتونياً لكل الشطط والتطرف الذي نجده في النسق الاقتصادي والاجتماعي الخاص باليمين الجديد. أما چانيت الذي يشير إليها والدها باسم مدام ماو فتجدها مصلحة ملتزمة بالحماس على طريقة المحسنات من النساء في العصر الفيكتوري في بريطانيا . لا يكمن مصدر الإشكال في علاقتهما في ثروة أبيها في حد ذاتها، وإنما في الثروة باعتبارها أداة للسلطة. علي الرغم من سخف التصرفات التي يقوم بها كلوتون، إلا أن هذه التصرفات تؤثر بشكل كبير في حياة أولئك البشر الذين تسعى چانيت إلى حل أزماتهم .

وهكذا لا يمثل الصراع بين الأجيال سوى أداة درامية يوظفها الكاتب المسرحي بغية معالجة قضيته الأساسية، وهي الممارسات القهرية للسلطة الحاكمة المهيمنة. هنا يؤكد كيفى على أنه " أكثر اهتمامًا بتأثيرات القرارات السياسية على الناس من اتخاذ أصحاب السلطة لقرارات سياسية (Itzin 1980:244). إن الخصوم الأساسيين لكلوتون فى المسرحية هم عائلة من الطبقة العاملة تحمل طابع النموذج الأصلي، وهى عائلة سبرايتلى التى تسكن منطقة هاكنى، والذين يؤدون بشكل جماعى الخدع ، وألعاب التخفى على طريقة فولى ويت . إن الفكرة التى تسود المسرحية هى الصراع بين الطبقات ، وليس الصراع بين العائلات ، ويشير كيفى إلى الصعوبات التى تكتنف الممارسة الاجتماعية فى الوقت المعاصر حيث نجد أنفسنا فى موضع تحدٍ لعدو غير منظور، ولكنه مع ذلك يبذل جل جهده للتحكم فى حياة الآخرين. يرجع الفعل الكوميدي فى المسرحية إلى ما فى جمعة عائلة سبرايتلى من قدرة على حياكة المؤامرات التى من شأنهما أن تنزع السلطة من يد كلوتون المتطلع إلى السلطة ، كما أن قوتهم تتجاوز مجرد قدرتهم على أداء الألعاب المهارية على طريقة شخصية فولى ويت فى مسرحية ميدلتون. فضلاً عن ذلك فإن ذروة أفعال التعدى التى تتجلى فى تعرية العائلة تتطوى على تبعات أكثر تأثيراً وإيلاماً من مجرد شعور فولى ويت بالحرج بعد اكتشافه أنه تزوج من العاهرة التى كان يضاجعها عمه.

تتمركز مسرحية كيفى - مثلها مثل النص المصدر الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر- حول فكرة التعاقد الاقتصادى. تتحول المؤامرات التى تحيكها المؤسسات (مثل نزع الأصول، و "التبرعات الخيرية"، وغيرها) إلى خدع وألعاب

تشكل حبكة كوميدية. إن التأثير الذى تحدثه هذه الإشارة العابرة- ولكن المستمرة بعد ذلك- إلى المكاسب التجارية الناتجة عن الكوارث والخدع الهزلية هو توريط السلطة غير المنظورة التى تتمتع بها المؤسسات العالمية الكبيرة فى هذه الخبرات التافهة واليومية الخاصة بعائلة سبرايتلى. على الرغم من أن كلوتون (مثله مثل السير باونتيوس بروجريس) يكاد يبدو مهرجًا، إلا أن كیفى يبرز السلطة التى يحوزها والتى تمكنه من التحكم فى أى فعل أو تصرف. يتسبب "النصاب المخلص" فى عائلة سبرايتلى فى موت هارى ، ويفشل فى الحصول على نقود التأمين المتوقعة من شركة كلوتون . هناك دلائل عديدة على اعدام النصاب، ولكن الأمر ذو الدلالة أن كلوتون ينكر مسئوليته عن مشكلة تقنية، حيث ينسى هارى أن يسجل زمن وصوله إلى عمله فى حوض السفن . على النقيض من ذلك عندما يحاول كلوتون مواجهة فى سبرايتلى، و يكون هناك محاولات لاستخدام أدلة مصورة ومسجلة ضده يتم التصدى لهذه الأدلة بمهارة شديدة من جانب شخصية سبيرز الحاضر دائمًا ، والذى يراقب كل شئ ببساطة شديدة فإن كلوتون يتمتع بحماية المؤسسات بينما تقف عائلة سبرايتلى فى موقف ضعيف بشكل مستمر، ويتزايد ضعفًا . وهكذا فإن كلوتون بوصفه شخصية هزلية فى المسرحية يشكل خطرًا ، ولكن هذا الخطر لا يطوله هو أبدًا. إن عائلة سبرايتلى هم الضحايا الفعليين للسلطة التى يساء توظيفها ، وللقهر الاقتصادى. حتى عندما يفقد كلوتون التوصية التى كان قد حظى بها للحصول على لقب فارس، فإنه يفلح فى نهاية المسرحية فى استعادتها، كما تعاود أسهمه الصعود مرة أخرى. يعبر كلوتون فعليًا عن أرستقراطية جديدة ناشئة تأكدت سطوتها بعد أن أعادت حكومة السيدة تاتشر ألقاب الفروسية المتوارثة، وفى ظل

ممارسة عامة سادت العديد من الدول الغربية، وتتمثل في توزيع المناصب على الأتباع.

توظف مسرحية عالم مجنون ياساتى لميدلتون سلسلة من ألعاب التخفى المذهلة، والتي تتحقق من خلالها المساعي الكوميديّة التي يقوم بها فولى ويت. كذلك تستند مسرحية كيفى إلى عملية التباس مشابهة بين الهويات بغية الدفع بالأحداث الهزلية إلى ذروة درامية . عندما يحدث التباس نتيجة التداخل فى بعض المؤمرات ويتشاور كلوتون مع الدكتور أوفلا هيرتى يختار الدكتور التخفى من خلال التحدث بلكنة هندية وإعلان أن اسمه الحقيقى هو "تاندورى... شامى كيباب... بوبادوم . وأصدقائى يدعوننى لايم بيكل" (1977:37)، المحذوفات كما فى الأصل). بعد ذلك ببضعة مشاهد نرى المشرف سبيرز، وهو يمارس مهاراته فى تهديد بيل سبرايتلى:

أنا أستاذ التخفى. كان لابد أن ترانى وأنا أنسلل إلى عصابة
القتلة المثليين، والمرذولين، لقد ارتديت بنطلون جينز ضيق
للفاية ، وسوارًا ، وصففت شعرى . وعندما كنت أتسكع فى
ترافلجار سكوير التقطت السير روبرت مارك، وقد ظننى صبيًا
نحيفًا لا أتجاوز السادسة عشر.

(1977:46)

وفى نهاية المسرحية أيضًا نجد سبيرز وهو يرتدى ملابس النساء لحماية كلوتون القوى . يتخفى فولى ويت فى نص ميدلتون فى شخصية عاهرة، وهو ما يمثل دالًا قويًا على تداخل الجنس ، والجنوسة ، والاقتصاد . لدى سبيرز أيضًا على نحو مشابه بواعث اقتصادية لارتدائه ملابس النساء (تمنى الحصول على

رهن لىبتاع لنفسه - بشكل ينطوى على مفارقة - منزل يحاكى الطابع التيودوري فى الضواحي) . عندما يسأله كلوتون عن مدى مناسبة هذا التخفى يجيبه سيرز قائلاً "إذا ارتديت ملابسى على هذا النحو فسوف يظننى أعداؤك واحدة من غوانيك" (1977:56)، وهو تعليق لا يستثير أى رفض من كلوتون .

لا يتداخل الجنس ، والجنوسة، والمال على هذا النحو فى حالة سيرز فقط. تتخفى فى سبرايتلى فى اغواءها لكلوتون على نحو يرفع ويحط من شأنها فى الوقت ذاته؛ فهى تحاكى صوت وطريقة ملبس إحدى قارئات النشرة فى إذاعة الـ B.B.C ولكنها فى نفس المشهد تتحول إلى أداء رقصة من رقصات الستريبتيز.^(١٢) الأمر المزعج فى مراجعة كيفى لكوميديا المدينة هو اعتماده على السخرية التى غالباً ما تتطوى على تمييز جنسى ، وتمييز عنصري ، والخوف من المشابهة homophobic ، وهو ما تعكسه شخصيات مثل أوفلا هيرتى، وسيرز، وفى سبرايتلى على نحو غاية فى الوضوح . ونحن لا نقر بالضرورة تصرفات الشخصيات التى تبتدع وتجسد هذه النكات، ولكن من المؤكد أننا نجد متعة فيما يقومون به من تخفٍ لفظى ، وتخفٍ فى المظهر . ويبدو لى أن ذلك يؤدى إلى إزاحة الأزمة الاجتماعية التى يراها دوليمور بعداً من أبعاد نظريات الاحتواء theories of containment ؛ يقول دوليمور:

غالباً ما تتضمن عملية الإزاحة شيطنة demonizing الأقليات العاجزة إلى حدٍ ما ، وإن كان فصل هذه العملية عن غيرها قد يعيد بنا عن الاتجاه الصحيح . هناك بشكل مجرد ثلاثة سبل على الأقل يقوم السائد the dominant بموجبها بتعيين التابع the subordinate (أو الشارد) بوصفه "آخر"

يحمل تهديدًا. يتجلى السبيل الأول في إحساس السائد بالخوف المرضى paranoid تجاه التابع : ذلك أن التهديد هنا أمر متخيل ليس إلا ، والتابع في واقع الأمر عاجز نسبيًا وغير قادر على التهديد . يتمثل السبيل الثاني في تقويض السائد للتابع ، وذلك عندما يصبح التهديد خطرًا بالفعل أو بالإمكان . أما السبيل الثالث فيتمثل في ازاحة الأزمة وترحيلها إلى ذلك الشارد . من الناحية العملية نجد أن بعض هذه السبل يتجاوز أحدها مع الآخر.

(1991:89-90)

ينطبق هذا النسق انطباقًا تامًا على الآلية الدينامية التي تقوم عليها رؤية كيفى لكوميديا المدينة. إن "السبل الثلاثة" التي يشير إليها دوليمور تتجاوز في هذه المسرحية لتنتج سخرية تقوم على شيطنة هويات معينة تحوز قدرًا أقل من السلطة ، وذلك في إطار تعبير هذه السخرية ذاتها عن السلطة بوصفها نتاجًا للاختلاف الطبقي. تكشف مسرحية كيفى عن التزام بالقضايا والاهتمامات المتعلقة بأولئك الذين يفتقرون إلى ملكية، ولكن المسرحية على ما يبدو لا تدرك تواطؤها مع القيم الامبريالية التي تحتوى (هذا إن لم يكن تمحو) صور التعبير الأخرى عن الأخرية alterity.

تتأسس السخرية الكوميدية في مسرحية عالم مجنون ياسادتي لميدلتون على ما يصفه أحد المحررين بالقول "الأخلاقيات الحماسية بل والتقليدية" والتي تعبر عنها شخصية بيننتت بروذيل (Henning 1965:xiii) . أما في مسرحية كيفى فيغيب عنها أية محاولة لتقديم قراءة أخلاقية ، أو تحدٍ جاد ، وهو ما يميز اتخاذ مسافة نقدية من الماضي الذي تتناوله الحبكة. ولعل هذا الغياب يتجلى

بشكل غاية فى الوضوح فى محاولات خصم ثالث للبطل فى المسرحية، وهو السيد فوكس القادم من عالم صحافة التابلويد .

إن فوكس بوصفه ممثلاً للإعلام السائد يعتبر شخصية معاصرة على نحو بالغ الوضوح ، ويعبر - على الأقل جزئياً - عن رفض كیفى لاستراتيجيات التغطية الإعلامية، فضلاً عن نفوره البالغ من الجماهير التى لازالت تستهلك هذه المادة الإعلامية بنهم كبير. ويشير ذلك ضمناً إلى حنين إلى حقيقة أخلاقية موضوعية، حتى لو كانت قسرية الطابع. يختلف فوكس تماماً عن آل سبرايتلى بأحاديثهم الرنانة ؛ فهو شخص محترف فى بحثه عن الخبر الذى من شأنه أن يقوض سلطة كلوتون . وبأداء مكر خداع يقوم فوكس - وهو اسم على مسمى) باغواء وتوريط ضحيته . ويبدو أن فوكس بسبب حرفته هو الأكثر قدرة وتأهيلاً على تعرية تصرفات كلوتون الخادعة سواء الشخصية منها ، أو التى تتصل بمعاملاته المؤسسية. رغم ذلك فإن المشهد الأخير يظهر لنا فوكس ، وقد تدجن مثله فى ذلك مثل شخصية فولى ويت ، وبهذا الاخفاق تختتم مسرحية كیفى:

فوكس : لقد كتبت ، خبر لن يماثله خبر فى هذا العقد. إلا أن صاحب الجريدة قضى على الخبر ، وقال أنه يعتقد أنه سوف يكون محرراً للغاية للملكة . إنه يسعى للحصول على لقب فارس كما ترى . لقد كان الخبر مصاغاً صياغة جيدة ، ولكنه تخلص من النسخة التى لديه ، كما تخلص من الصور الفوتوغرافية ، والنيجاتيف . آه ، لقد ظننت أنتى قد فضحت كلوتون . ربما يحدث ذلك عندما يخوض الانتخابات الفرعية .
لقد قبلوا ترشيحه الأسبوع الماضى .

يبرز فوكس باقة زهور تحت هذه الشجرة ترقد
الجدة سبرايتلى

ماتت بعد أن احتفلت بيوبيلها الفضى

حاولت أن تلحق بطبقة فاقتها

لكن الدود الآن ينخر فى عجيزتها *

(1977:94)

إن عجز فوكس عن نشر الخبر يظهر جلياً حقيقية مفادها أن هجومه على
تراتبية المؤسسات من موقعه داخل إحدى هذه المؤسسات كان أمراً ساذجاً. إن
وظيفته ككاتب عمود اجتماعيات gossip columnist يجعله (مثل سييرز) مجرد
مطية للصوت الرسمى للأيديولوجيا السائدة . أى أن فوكس لم يكن ليستطع أن
يهزم كلوتون ، فى الوقت الذى يعمل فيه فى نطاق سلطته .

لا تنتهى المسرحية بحدوث تحقق للذات لدى فوكس. يتخيل فوكس أيضاً
لحظة مستقبلية (الانتخابات الفرعية القادمة) يعبر عنها بواحدة من الأعبه .
إن استخدامه لأبيات شعرية يتبع كل سطرين فيها قافية واحدة -rhyming couplets
lets يتذكر بها الجدة سبرايتلى يذكرنا بمواضيع المسرحيات اليعقوبية فيما
يتعلق بشكل الخاتمة ، لكن القافية الركيكة فى هذه الأبيات تشير إلى زيف هذه
الخاتمة ذاتها . ويحاول كيفى بهذه الخاتمة أن يوحى لنا ليس فقط بأن فوكس
قد أدرك بعضاً من سذاجته، ولكنه يكشف لنا أيضاً عن قدرة كافة

* السطور مقفاة فى الأصل [المترجم]

الأطراف فى المسرحية على التكيف، والتأقلم مع الأوضاع، وبذلك يجعلنا نتوقع إمكانية حدوث بعض الخدع الأخرى فى المستقبل .

وهكذا نجد أمامنا نصًا يعقوبيًا يعاد تدويره recycled ليس فقط بفرض التعليق على وضع المجتمع اليوم ، وإنما لاختيار الحدود التى يتحرك داخلها التعدى بحثًا عن لحظة فى المستقبل يكون للتمرد فيها حضور فاعل . يقول فوكو:

يعتمد الحد والتعدي أحدهما على الآخر فى ضوء ما لكل منهما من كينونة ذات أبعاد محددة : لا يمكن أن يكون للحد limit وجود إذا كان غير قابل للعبور بشكل مطلق ، وكذلك يصبح التعدى عديم الجدوى إذا عبر حدًا هو مجرد أوهام وظلال...

ليست علاقة التعدى بالحد إذاً كعلاقة الأسود بالأبيض، أو المحظور بالمسموح، أو الخارج بالداخل، أو كعلاقة المساحة المفتوحة فى مبنى بما تضمه داخلها من فضاءات. وإنما تتخذ العلاقة بينهما الشكل الحلزوني الذى يصعب على أى فعل أن يخترقه أو يقلصه.

(1977:34-35)

إن توظيف كیفى لكوميديا المدينة ليجسد من خلالها هذا التعاضد بين الحد والتعدي لا يوحى بأن الحد "غير قابل للعبور" وإنما يوحى بأن الحد يشجع التعدى - بل ويستهلّم وجوده منه - وذلك من خلال تأكيده (أى الحد) لرسوخه وثباته . من بين كل الخدع التى توظف فى عرض عالم مجنون يا سادتى تتمثل الخدعة الأكبر فى الأمان الذى تتمتع به السلطة ، والذى يتعرض للمناوئة من جانب الامتيازات ، وإن كان هذا الأمان هو فى نهاية الأمر نتاج لفعل التعدى.

هناك محاولة أخرى أحداث ، ولعلها أكثر نجاحًا تعاملت مع استراتيجيات كوميديا المدينة، وهى فيلم بيتر جريناواى الذى يحمل عنوان الطباخ ، واللص ، وزوجته ، وعشيقها (١٩٩٠) . يتسم المشهد الافتتاحى فى الفيلم بطابع ميثامسرحى مدهل حيث يرفع الستار ليكشف عن أجهزة الصوت فى الفيلم ، وهذه الايماءة إنما تستدعى إلى الذهن بداية فيلم هنرى الخامس الذى مثله لورانس أوليفييه وقت الحرب ، وهو ما يشكل مقابسة pastiche مع فيلم جريناواى. وتشكل أجهزة الصوت تلك التى تظهر فوق الخشبية الملامح الصوتية للشارع المحيط بالمطعم الذى يدور داخله الفعل الدرامى الخاص بالفيلم ، وتحول هذه البداية بيننا وبين قراءة الفيلم قراءة واقعية، وإنما يغوينا نص جريناواى بقراءة تميل إلى الطابع الأليجورى . تقوم القصة على شخصية رجل العصابات اللفظ آلبرت سبيكا (ويشير النقاد لى أن اسمه يتضمن تحويراً ساخراً للفظة aspic، وهى خلاصة المرق ، وهى لها دلالة فيم يتعلق بمصيره النهائى) الذى يعد نفسه ليصبح خبيراً فى الطعام والشراب، ومن ثم يصطحب زوجته (التى طالت معاناتها معه) كل ليلة إلى مطعم فرنسى راقٍ . يلفت نظر جورچينا - وهى زوجة آلبرت - أحد الذين يتناولون العشاء فى المطعم (وكان وحده) ، وتمارس معه الجنس فى الحمام الخاص بالسيدات فى المطعم . وهكذا يبدأ الاثنان علاقة ملتهبة ، غالباً ما تكتمل أبعادها فى إحدى غرف التخزين بالمطعم ، وذلك أثناء العشاء . يكتشف آلبرت فى النهاية خيانة زوجته ، ويسعى إلى الانتقام. إن كانت حبكة الفيلم توحى لنا بفكرة الانتقام، فإن المزاج العام للفيلم تغلب عليه

السخرية اللاذعة- وهو طابع يتميز به الكثير من كوميديا المدينة اليعقوبية الطابع. كذلك فإن الشخصيات لا ترتسم ملامحها على نحو مكتمل - مثل نظيراتها اليعقوبية- ولكنها تلعب دورًا وظيفيًا واضحًا في محاولة جريناواي توصيف "وضع انجلترا" يصف أحد الصحفيين ذلك بالقول "لا يملك أى من هذه الشخصيات حياة داخلية : إنهم ممثلون يقومون بأداء راقص صممه جريناواي بدقة وتفصيل" (Quart1990:45).^(١٣)

جعل جريناواي أغلب فيلمه يبدو متأثرًا بالمسرحيات اليعقوبية خصوصًا چون فورد ومسرحيته وأسفاه إنها عاهرة (والتي تم إحيائها مرتين على المسرح عام ١٩٨٨ وقت أن كان فيلم جريناواي في طور الإنتاج - أحد هذين العرضين هو ذاك الذى أخرجه آلان أكبورن للمسرح القومى الملكى ، والثانى أخرجه فيليب براوز على مسرح جلاسجو سيتيزنس).^(١٤) إلا أن استلهام جريناواي لمسرحية فورد لا يشكل عذرًا مقبولاً لدى الجمهور فيما يتعلق بما ينطوى عليه الفيلم من شطط :

أشار جريناواي إلى الدراما اليعقوبية، وعلى وجه الخصوص مسرحية وأسفاه ، إنها عاهرة بوصفها النموذج الذى يجتذيه فى هجومه على مناطق المحرمات المتعلقة بالممارسة الحسية، والجسدانية، وقد انطلى ذلك على معظم الصحفيين كما لو كان استحضار الكتابة اليعقوبية يشكل تكأة كافية يستند إليها فيلم الطباخ، واللص، وزوجته وعشيقها. ولكن إذا كان لنا أن نحاول تفسير الفيلم فى هذا الإطار لوجدنا أسئلة عسيرة بحاجة إلى جواب فيما يتعلق بالشخصية ، والدافع، والتركيب النفسى.

^(١٥) (Combs 1989:323)

لعل هذا الناقد ريتشارد كومبز ليس على دراية كافية بالنقد المتخصص فى الدراما اليعقوبية الذى يميل إلى طرح الأسئلة العسيرة ذاتها لكى يبرز المسافة الفاصلة بين هذه الدراما ، والدراما الشكسبيرية القياسية، ومن ثم يبرز دونية الدراما اليعقوبية .

هناك نقاد آخرون أبدوا استعداداً أكبر لتقبل تلك العلاقة بين فيلم جريناواى والدراما اليعقوبية ، وإن كانوا لا يحتفون بالضرورة بهذه العلاقة . يكتب ديفيد إديلستين قائلاً:

يرى من سبقونى بالكتابة أن جريناواى يستلهم المأسى اليعقوبية بدمويتها وصخبها، مثلما نجد فى مسرحية فورد التى تحمل عنوان "وأسفاه، إنها عاهرة" - وهى مسرحية تعرض لأفراد يتعملقون كالوحوش فيتمردون على قوانين الكون الأخلاقية، فيتلقون أبشع عقوبة .

عندما أقرأ هذه المشابهة لا يسمنى سوى الضحك. ربما قدم اليعقوبيون أعمالاً تحاكي شكسبير والاليزابيثين على نحو ساخر جسور، إلا أن مسرحياتهم تصيبك بالايذاء وأبطالهم مصابون بالخيل . إن سبيكا ليس سوى ثرثاراً سادياً ، وإن كان لا يتوقف عن الصراخ فى المسرحية ، إلا أنه لا يترك لنا سطرًا واحدًا يبقى فى ذاكرتنا . حقق الفيلم فى انجلترا نجاحًا غامضًا ، واعتبر هجاءً ساخرًا للقذارة التى سادت حكم تاتشر.

(1990:23)

على نحو مشابه يعلق ويليام شان ويرت على الأحداث الآنية المختلفة التى يتناولها نص جريناواى قائلاً : "الملح الانجليزى فى هذا الفيلم يتمثل فى المآسى اليعقوبية التى تقوم على الانتقام ، وانجلترا على عهد مارجريت تاتشر" (1990-91:42) . بعبارة أخرى يتيح الفيلم للمتفرجين مدخلين متميزين للتماس معه (وإن كانا لا يختلفان تمام الاختلاف): المدخل الأول يستند إلى الحنين إلى نصوص "الماضى"، أما المدخل الثانى فيستند إلى حنين ذى طابع معاصر يتم التعبير عنه من خلال سياق الحاضر.

الأمر المؤكد أن استخدام الطابع اليعقوبى (ولازلت أصر على أن النوع الفنى الذى ينتمى إليه الفيلم هو كوميدى المدينة ذات الطابع الهجائى ، وذلك على الرغم من الحبكة التى تقوم على الانتقام فى الجزء الأخير من الفيلم) إنما يوظفه المخرج بغية استتقاق الماضى بحيث يشير من طرف خفى إلى ممارسات المجتمع الانجليزى تحت حكم تاتشر . ينظر إلى آلبرت سبيكا بوصفه نموذجاً بالغ الوضوح على الأغنياء الجدد ، وما يتسمون به من خدمة مصالحهم الشخصية، والتحزب لأرائهم ، والفزوع إلى الاستهلاك، وكانت هذه الطبقة علامة على السياسة الاقتصادية التى انتهجتها تاتشر كما يرى منتقدوها . يعلق لينارد كوارت على ذلك قائلاً :

إذا كان فيلم جريناواى حكاية تتطوى على تضمينات سياسية ، فهو ليس بحاجة - بطبيعة الحال- لأن يفصل القول فى البواعث التى تحرك الشخصيات . لكن إذا نظرنا إلى الفيلم بوصفه أمثولة سياسية political parable، وذلك فى ضوء ما ذكره جريناواى عن أن فيلم الطباخ ، واللص، وزوجته

وعشيقها يعج "بفضبه، وانفعاله إزاء الأضرار المفزعة التي
لحقت بالحياة السياسية في بريطانيا على يدى السيدة تاتشر
البائسة" لوجدنا أن الفيلم يتسم بالسذاجة، ويفتقر إلى
الوضوح، وهو ما يشئ بمفارقة ... يشوب هذا الكلام الكثير
جداً من السطحية والاستسهال. إن النظر إلى آلبرت، ذلك
الشخص القظ المنتمى إلى الطبقة العاملة بوصفه معبراً عن
حالة التجاوز والشطط التي ميزت المزاج العام الذى ساد وقت
تاتشر إنما يعفى الجمهور من تأمل هذه الفترة بأن يجعله
يشعر بالاستعلاء تجاه هذا الهمجى المريض نفسياً. إن المرحلة
التاتشرية أكثر تعقيداً وعمقاً من مجرد مزاج عام يسمح
للأغنياء الجدد بالتكالب على المادة على نحو يخرج
عن السيطرة.

(1990:45)

الكثير من هذا النقد فى محله تماماً. إن تأييد جريناواى لشخصيات الطباخ
(بوصفه فناناً)، والزوجة (على اعتبار ما تتعرض له من قهر حسى، وجنسى فى
زواجها من آلبرت)، وعشيقها (ذلك الرجل الحساس الذى لا يشغله شئ عن
كتبه، وعن عشقه لجورجينا) يشاركه فيه المتفرج ولكن ثلاثتهم - كما يلحظ
كوارت - مكبلون داخل نظام الرأسمالية الاستهلاكية، ذلك أن المطعم هو العالم
الذى تتحدد معالمهم داخله بالنسبة للفيلم وبالنسبة لنا.

لكنى اعتقد أن الأحداث فى فيلم الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقها تشابه
الفعل الدرامى فى كوميديا المدينة فى أنها تفرض موقفاً ملتبساً يمكن من خلاله
أن نتجاوب مع (ونضحك على) عالم هو عالمنا، وفى الوقت ذاته محاكاة مبالغة،
ومغالية له. يتفق هذا الفيلم مع مسرحية عالم مجنون ياسادتى لكيفى فى أن

الفيلم يُوَطر كل قصصه (بل وربما الخطوات الراقصة ، لما يتمتع به تصميم الرقصات من قوة وإقناع) بوصفها تعاقدات اقتصادية. قد تدفعنا بعض المواضع المؤلمة في الفيلم إلى الضحك، ولكننا ندرك تواطؤنا في إضفاء قيمة مالية واضحة على كافة أبعاد خبرتنا . يقول كومبس:

إذا نظرنا إلى فيلم الطباخ ، واللص ، وزوجته ، وعشيقتها بوصفه أليجوريا سياسية لوجدناه يمثل اتهامًا شديدًا لحالة النهم ، والاستهلاك الفاضح الذي سادت بريطانيا المعاصرة. الأمل الوحيد في الفيلم -إن كان ثمة أمل - هو إعادة التأكيد على القيم التقليدية والمحافظة إلى حد ما فيما يتعلق بأنواع معينة من الفنون.

(1989:323)

وهذا صحيح. يبدو الأمر وكأن جريناواي يخلق توقًا حنينيًا إلى الفن الرفيع (شكسبير؟ لعل ذلك يبدو مقنعًا على اعتبار أن مشروعه التالي كان بعنوان كتب بروسبيرو) ، وذلك بدلًا من النموذج اليعقوبي الذي يخدم هدفه ، ألا وهو الهجاء.

إلا أن تركيز جريناواي على وظيفة الجسد داخل الفيلم يجعله نصًا أكثر تعقيدًا من مجرد توجيه الاتهام إلى سياسات الحكومة؛ فهو يحقق من خلال الصيغة السينمائية أجساد تقوم بفعل التعري والرغبة في كل لحظة ، وداخل هذا الإطار يمثل عمل جريناواي عملاً يعقوبيًا خالصًا :

إن طبيعة الفوضى، وفوضى الطبيعة هي أجمالاً واحدة من اهتمامات جريناواي الأساسية. وفي فيلمه الطباخ يربط جريناواي بين هذه الفكرة الخام ، والثقافة . إن تيار الطبيعة الدافق والشديد دائمًا ما يهدد بتقويض ما هو ثقافي، وذلك

على الرغم مما نملكه من نسق ثقافى معقد من الطقوس،
والمحرّمات إن ألبرت سبيكا يعد همجيًا لأنه يخرق هذه
المحرّمات . إنه يبول على ضحاياها، ويروى نكات عن المراحيض
أثناء الأكل. إنه مقزز، نهم ، مجاوز للحدود .

(Combs 1989:43)

إننا كمشاهدين للفيلم تؤطر سبيكا بوصفه آخر؛ ولأن سبيكا يتجاوز حدود
مجال التعدى الذى نسمح به، فهو يدفعنا إلى التوحد مع الحساسية الفنية
للمعرفة التى يخلقها جريناواى أيضًا. ويصف بيتر ستاليبراس Stallybrass
وآلون وايت ذلك بالقول :

لقد داومت الذات البرجوازية على تحديد ، وإعادة تحديد
معالمها، وذلك من خلال استبعاد ما اعتبرته "دونيًا" - وقذرًا ،
ومنفّرًا ، وصاحبًا ، وملوثًا. إلا أن فعل الاستبعاد ذاته شارك
فى تشكيل هوية الذات البرجوازية ، فقد تم استدماج
internalized هذا "الدونى" تحت علامة المقزز .

(1986:191)

لكن بينما يؤكد رفضنا لسبيكا على ذواتنا الخيرة ، إلا أننا أحيانًا ما نتجذب
إلى أدائه : "إن الإحساس بالنفور دائمًا ما ينطوى على إحساس بالرغبة . إن تلك
الفضاءات الدنيا التى تنفيها بوصفها آخر تعاود الظهور بوصفها موضوعًا
للحنين ، والتوق ، والافتتان" (Stallybrass and White 1986:191) .

إن كان سبيكا يمثل محاكاة ساخرة للنجاح الذى أحرزته تاتشر أثناء حكمها ،
إلا أن ذلك لا يشكل فى النهاية جوهر فيلم جريناواى. الأهم من ذلك أن الفيلم

يدور حول ما نكبته داخلنا ، وما نحوله إلى وثن (نستوثه) fetishize أثناء محاولتنا الحفاظ على الذات البرجوازية . يتم التعبير عن الانحلال والشطط في هذا الفيلم من خلال توظيف حساسية يعقوبية تقوم على "شعرية" التعدي التي تكشف عن التقزز والخوف ، والرغبة التي تشكل التمثيل الذاتى الدرامي لتلك الثقافة من خلال اظهار "الأخر المتدنى" بالنسبة لها (Stally brass and white 1986:202). تتحقق هذه الشعرية درامياً من خلال استخدام شاحنتين مليئتين باللحم الذى سريعاً ما يتعفن. وعند ترك هاتين الشاحنتين دون عناية يصل التحلل إلى الحد الذى نجد فيه اليرقان يخرج من اللحم العفن، وذلك حتي اللحظة التى تحتاج فيها جورجينا وعشيقتها عربة يهريان بها (وهنا نجد محاكاة جروتسكية لمشهد المطاردة بالسيارة الذى يفرض علينا فى كل فيلم). إن هروبهما وسط أجساد الحيوانات المتحللة (وهنا تبثا نهاية الفيلم إحساساً برائحة كريهة بشعة) يحيل إلي رغبة تنطوى على تعدي ، وهو ما يجعلنا نتوق إلي ذلك الحب الذى يعبر عنه كل من جورجينا ومايكل ، فى الوقت ذاته الذى نعرب فيه عن نفورنا ، ذلك النفور الذى "ينطوى دائماً على إحساس بالرغبة". تتسم الصور التى يخلقها جريناواى بالتمرد على نحو بالغ مؤثر، حيث تثير خيالنا البصرى فيما يتعلق بالخفايا (اليعقوبية) المظلمة التى تنطوى عليها الخبرة النفسية . الأمر المؤكد أن فيلم الطباخ، واللص، وزوجته، وعشيقتها يعبر عن "تفسخ الأمة" ، كما أنه يشكل عملاً كوميدياً مؤثراً يجسد عودة المقهورين.

أما المراجعة التى يجريها هوارد باركر Barker على النموذج اليعقوبى -أو ما اسماءه هو تعاوناً مع توماس ميدلتون بشأن مسرحية النساء يتحاشين النساء-

فتحاول أن تعيد بث الحياة فى مأساة الانتقام ، وتعبّر عنها تعبيراً ثقافياً يتناسب ونهايات القرن العشرين . فى "حديث" * يدور بين باركر وميدلتون نشر فى جريدة التايمز قبيل العرض الأول للمسرحية (عام ١٩٨٦ على مسرح الرويال كورت) يناقش باركر انجذابه إلى المسرحية، وهو ما تتضمنه من "رابطة وثيقة بين المال، والسلطة، والجنس" (Howard Barker 1986:15). وكذلك يبرز باركر صلة مشروعه باللحظة المعاصرة فيقول " إن إنجلترا فى الحقبة الحالية مجتمع المال والدناءة أيضاً (1986:15).

أبقى العرض الجديد لمسرحية النساء يتحاشين النساء الثلاثة فصول ونصف الأولى من نص ميدلتون الأصلى، وأضيف إليها ما كتبه باركر نفسه. ولكن قبل النظر فى هذه النتيجة النهائية، وتبعاتها إذا نظرنا إليها فى ضوء فكرتى الحنين والرغبة، لعله من المجدى هنا أن نفحص ما يتبقى من النص الأصلى للمسرحية، وأن نبحث فى الكيفية التى يصبح بها هذا النص الذى ينتمى إلى القرن السابع عشر صوتاً يعقوبياً معاصراً. إن تجاوز الأساليب فى نص ميدلتون (حيث نجد المشاهد ذات السمات الطبيعى naturalistic فى منزل لينشيو Leantio؛ وذلك الطابع الرسمى المؤسلب فى مباراة الشطرنج، وفى الحفلات التكرية) يجعل المسرحية تكاد تكون هجيناً مابعد حداثياً من شأنه أن يبرز التنافر بين الدلالة البصرية، والدلالة اللغوية. فى المشهد الافتتاحى للمسرحية نجد لينشيو وهو يعبر عن حبه لبيانكا من خلال صور تجسد قيمتها؛ ويعقب هذا المشهد مشهداً

* حديث متخيل بالطبع، لأن ميدلتون توفى عام ١٦٢٧. [المترجم]

آخر يصور اغواء الدوق لبيانكا، ويؤكد هذا المشهد الحضور الفاعل للمال باعتباره أساس كل العلاقات ، ذلك أن بيانكا تقوض حياتها الزوجية تعبيراً عن نفورها من الحياة المتقشفة في بيت لينشيو؛ كذلك نشاهد الدوق أولاً وهو يرشو لينشيو، بمنصب القبطان، وبعده نجد ليقياً وهي تعرض عليه الرشوة، وذلك في عمليات مقايضة للجنس مقابل المال ؛ وفي الحبكة الفرعية أيضاً نجد وورد Ward وهو يحاول أن يفحص زوجة المستقبل فحصاً جسدياً ، وهو ما يحول هذه الزوجة أمامنا إلى مجرد سلعة . كل هذه الأفعال تجسد أمامنا ما يدعوه لينارد تينينهاوس Tenenhouse " إحداه التماس بين الجسدين الاجتماعيين- الجسد الأرستقراطي، وذلك الخاص بالناس " (1989:88) ، كما تجسد هذه الأفعال أيضاً التوثين المعاصر للجنس داخل سياقه الاقتصادي . يسترسل تينينهاوس في حديثه عن الحالة الأولى فيقول : " أن العشاق من عامة الناس الذين يرتبطون بالأرستقراطيين من خلال علاقة حب قد يبدو أنهم قادرين على (بل وربما جديرون بـ) أن "يصبحوا جزءاً من الجسد الأرستقراطي، لكن هناك اقرار بحقيقة تعديهم، وهو ما يتمثل في كونهم مصدرًا للمرض، والقذارة، والدناءة، والتي يجب التطهر منها جميعاً حتى يتسنى وجود مجتمع طاهر من الدماء الأرستقراطية الخالصة ؛ (1989:88) . وهكذا ، وإذا تأملنا مسرحيتي عالم مجنون يا سادتي والطباخ، واللص، وزوجته وعشيقتها لوجدنا أن القلق الاجتماعي المائل في أجساد أولئك الذين يمثلون الآخر بالنسبة للذات المهيمنة، إنما يعبر عن اعتراف بعدم الطهارة، وهو ما يعرض هذه الأجساد بالضرورة إلى التهذيب والعقوبة.

إن المثال الأوضح علي ثالثوت السلطة/الجنس/المال الذي يعتبره باركر محور اهتمامه بنص ميدلتون يتجلى أمامنا في بداية الفصل الرابع . يعد هذا المشهد بين بيانكا ولينشيو تكراراً للمشهد الافتتاحي في المسرحية ، وإن كان يلعب وظيفة المرآة التي تعمل على تحريف الصورة وتشويهها . في هذا المشهد نجد بيانكا ولينشيو وحدهما على المسرح (وهنا مرة أخرى نجد استلهاماً وتقويضاً في الوقت ذاته لمسرحية روميو وجولييت لشكسبير ، حيث تقف بيانكا في شرفة القصر ، ويقف لينشيو تحت الشرفة) يتبادلان الكلمات حول الفوائد المادية التي جنيها من العلاقات التسليعية التي دخلا فيها ، ويتوتر الحوار علي خشبة ليصل إلي ذروة لافتة عندما يخاطب لينشيو بيانكا قائلاً "إنك لعاهرة" (Barker and Middleton 1986:18) . ولا يدهشنا أن باركر من خلال هذه القراءة للجسد الأنثوي يتدخل برؤيته الخاصة لما يعتبره القوة الفدائية للرجبة .

تتجلى الكيفية التي تؤدي بها هذه المشاهد بوصفها نصاً يعقوبياً معاصراً في استراتيجيات التحرير editing التي يجريها باركر على النص . بالإضافة إلى تقليص النص الأصلي بحيث يسمح بتطور الحبكة على نحو أكثر احكاماً ، أعيد كتابة النظم وحول إلى نشر . يساعد كل من هذين التكتيكيين على عصرنة نص ميدلتون . إن تخفيف السطور لا يؤدي فقط إلي تبسيط حبكة الانتقام اليعقوبية بطابعها العنيف ، ولكنه يخفف أيضاً من الإيقاع اللاهث للمسرحية بحيث يتناسب مع إيقاع استسلام الشخصيات للنهم والتكالب . ورغم تقديم دوافع الشخصيات في الحد الأدنى لها في المسرحية ، يبقى سعي كل شخصية إلي تحقيق مكاسب شخصية واضحاً بيناً . كذلك فإن معالجة باركر الذي يحول فيها

المسرحية إلى نثر كامل، على الأقل في شكلها المطبوع، توحى لنا - بشكل أو بآخر - بالقصد الذى يرمى إليه، ألا وهو التعديل فى التأثير الذى تحدثه اللغة الشعرية الأصلية. قد يقال أن هذه التعديلات التى أدخلت على النص الأصلى إنما تهدف إلى جعل المسرحية مناسبة لذوق الجمهور المعاصر، ولكن التأثير الذى يحدثه استبعاد باركر لبعض المشاهد ، وتحويله للنبرة إنما يجعل مسرحية النساء يتحاشين النساء تبدو مثل الفيلم الأبيض والأسود الذى نستشعره فى الكثير جداً من الأعمال اليعقوبية"، والأعمال التى تعيد تقديم النصوص اليعقوبية.

فى الحوار الذى يدور بين ميدلتون وباركر تحت عنوان "القوة الفدائية للرجبة" يقول ميدلتون لباركر باعتباره شريكه فى العمل:

أنت متفائل على نحو غير مسئول. لقد حرمت الجمهور من
حقه فى الحصول على الرضا الأخلاقى. وأعترف أنك قدمت
خاتمة عنيفة، ولكنها تحتوى على جريمة قتل واحدة، فى حين
كتبت أنا خمسة أو ستة ، أعتقد أن ذلك يشجع على
أخلاقيات سيئة.

(Howard Barker 1986:15)

يشير باركر فى "اجابته" إلى الدور المركزى الذى تشغله الرجبة فى النهاية التى أعاد صياغها. الأمر المؤكد أن هذه الخاتمة ترفض فكرة الإغلاق التقليدى لدائرة الأحداث، كما ترفض صيغة المسرحية التى تستخدم الملابس التاريخية masque وما تتضمنه من مجزرة تجسد فكرة النتيجة الحتمية للخطيئة. فى مسرحية ميدلتون لا يبقى سوى أربعة سطور بعد موت بيانكا فوق الخشبة.

وحتى يجعل باركر معالجته مناسبة للحظة المعاصرة يرفض فكرة إغلاق دائرة الأحداث ، ويقدم عوضاً عن ذلك جموعة متشظية من البشر، وإن كانت قد نجت من الانتقام. إن التعاون الحادث بين باركر وميدلتون يؤدي إلى إعادة صياغة عملية تجاوز الأساليب ، ذلك أن النصف الأول من المسرحية الذي يخص ميدلتون والذي تم اجراء بعض التحرير له يبدو ذا سمت طبيعي naturalistic لافت، وواع ، بينما يبدو النصف الثاني من المسرحية الذي يخص باركر ذا طابع صوري imagistic صريح.

يبرز باركر في هذا النصف الثاني التجسيد الدرامي لمسألة الحدود؛ فهو عالج حدود السلطة الجنسية، حدود السلطة السياسية، وذلك في سياق التعدي الذي لابد أن يتجاوز هذه الحدود. ومن خلال هذه العلاقة التفاوضية بين الحدود والتعدي يحاول باركر أن يضمن العرض خطاباً ثورياً من شأنه أن يطرح السلطة في إطار من الرغبة - وهو ما يتناسب مع ما قاله كل من تامسين سبارجو Spargo، وفريد بوتينج Botting حين قالاً "إن الرغبة مثلها مثل السلطة تستدعى التعدي، ومن ثم تستدعى تأكيد الحدود وتحويلها. تتطوى الرغبة علي حركة مقوضة لأية حدود تحاول أن تصوغ نفسها صياغة نهائية" (1993:381). تتكشف لنا هذه الحركة المقوضة في تحول الرغبة الجنسية لدى لنشيو وليشيا إلي طاقة دافعة إلي التمرد السياسي على نطاق واسع. وكما يشير مخرج عرض عام ١٩٨٦ قائلاً "بينما يرى ميدلتون الجنس جزءاً من الخطيئة التي تؤدي إلي الموت، يراه باركر قوة ثورية تحريرية في المجتمع" (مقتبس في Trotter 1986: 194) ^(١٦).

يقدم المشهد الافتتاحي من النصف الثاني للمسرحية (وهو الجزء الجديد المضاف) استعراضاً تفصيلياً مزعجاً للعلاقة الجنسية بين لينشيو وليثيا، والتاريخ الجنسي لكل منهما، وتفشى عمليات الكبت الجنسي. إن الاستراتيجية التي يهدف إليها باركر هنا جزئياً هي خلق تأثير صادم، ذلك أن اليعقوبي يحيل - كما يفعل دائماً - إلى التمرد الأخلاقي والشطط. إلا أن الجمهور هنا لا بد وأن تحدث له عملية إزاحة خارج إطاره التقليدي وذلك من خلال التحول الحادث في الأسلوب الذي يؤدي بالجمهور إلى ابتناء مجموعة جديدة من استراتيجيات التلقى التي من شأنها أن تضيف دلالة على أحداث المسرحية التي تمت مراجعتها. يعارض باركر في هذا العرض بشكل درامي اعتياد الجمهور على فكرة المشابهة (أي المشابهة بين هذا النص، ومسرحيات يعقوبية أخرى شاهدوها).

على النقيض مما تتطوى عليه شخصية ليثيا من استدعاء للرغبة بوصفها ثورة، فإن مخططات الزواج الخاصة بالدوق وبيانكا توحى بعلاقة قاسية، قهرية تقوم على دوافع سياسية:

الدوق : إن شهرتي الآن في أحسن أحوالها، فهي تتدلى مني
مثل جوهرة لامعة نيرة تفشى أبصار الساخطين؛ وتبهر أنظار
الساخرين . دوقة فلورنسا ! ما رأيك في هذا اللقب .

بيانكا : إنه يزيدني جمالاً .

الدوق : إنه كذلك بالفعل ، وإن جمالك المضاف يضيف
بدوره إلى .

(Barker and Middleton 1986:26)

فضلاً عن ذلك ، فإن الدوق لا ينظر إلى العلاقة بينهما فى ضوء الشهرة السياسية فقط ، لكنه يستخدم هذه العلاقة بوصفها أداة فعالة فى تنظيم سلوك رعاياه :

سوف ترين أن ... المعدمين سوف يحتفون بزواجى، وسوف
يعودون إلى بيوتهم أكثر دفئاً مما لو تناولوا الطعام، إن فى
الأبهة شبع كبير . وبعدئذ عندما يولد طفلنا الملكى سيشق
أولئك الذين يعجزون عن الإنجاب، أما القادرون على الإنجاب
فسوف يسمون أولادهم باسم مولودنا الطاهر .

(1986:26)

إن كانت تلك الصورة تتطبق على أية عملية لاستعراض السلطة السياسية، فإن النقاد الذين تناولوا عرض عام ١٩٨٦ ربطوا بين عنجهية الدوق ، واستعراضه للأبهة من ناحية ، وهوس البريطانيين بحفلات الزواج الملكى ، وما ينتج عن ذلك من نسل ملكى. (١٧)

بغض النظر عن تطلعات الدوق القبيحة ، فإن حفل الزفاف الملكى يمثل فى نهاية الأمر علامة على تقوض سيطرة الدوق الوحشية. فى المعالجة التى أعدها باركر يصبح صورديدو Sordido (وهو شخصية ثانوية فى النص الأسمى الذى كتبه ميدلتون) - بعد مقابلات منفصلة مع لينشيو وليشيا - هو العامل المساعد لحدوث الانتقام الجنسى والسياسى. يقوم صورديدو باغتصاب بيانكا فى صبيحة زفافها :

لينشيو : إن تلك نزهة غير مجدية . إنك ترقصين عن بعد ...

ليشيا (وهي تستدير) : ولكننا لابد أن نضحك! لابد أن نضحك
على فطنة هؤلاء الدُوق dukes الذين يعرفون نقاط ضعفهم
أمام أناس يضمرون لهم الضغينة!

صورديدو : نضحك، نعم لأن نكتنا أفضل ،

لنشيو : أية نكتة ؟ تدمير بيانكا ؟

ليشيا : تدمير ، لماذا ؟ إننا نخلصها .

لينشيو : نخلصها بالاغتصاب! منذ متى كان الاغتصاب
خلاصاً ؟

ليشيا : لينشيو ، إن أكاماً من الأكاذيب تتهاوى فى العواصف،
إنها بعد هذه الكارثة سوف تسمى إلى المعرفة، إن طموحها
خاف عنها . فى الوقت ذاته فإن جريمة صورديد سوف تهز
أساسات الدولة التى تقوم على أكاذيب من قبيل زواج الدوق .

(1986:30)

إن صورديدو كما يعلق باركر مثل الخصم المثالى للدوق، وهو من خلال وضعيته
الجديدة "جعل الطابع المميز لطبقة الأثرياء الجدد فى فلورنسا كما صورتها [هنا
يخاطب باركر ميدلتون] بما فيها من فجاجة، وفقر - جعل هذا الطابع مكافئاً لما
يحدث فى إنجلترا من الوجهة الثقافية" (Barker 1986:15). وعندما يقوم باركر
بإعادة صياغة الشخصيات المرتبطة بالحبكة الفرعية (مثل وورد ، وايزابيلا،
وصورديدو) فإنه يصر على أن تلعب هذه الشخصيات دوراً أكثر من مجرد

التعليق على الفعل الدرامي الأساسي للمسرحية . إن ادخال شخصية ايزابيلا بشكل مفاجيء إلى حفل الزفاف (وهى الوسيلة التى يستخدمها المؤلف لكى يسهل لصورديدو اقتترابه من بيانكا) يتسم بعدم الرصانة من الناحية الدراماتورية، ولكن التأثير الذى يحدثه ذلك هو التوحيد بين النساء من خلال تجسيد الهشاشة المشتركة التى تجمع بينهم جميعاً أمام السلطة الأبوية، خصوصاً أمام الرغبة بوصفها تعبيراً عن تلك السلطة . لكن ذلك لا ينفى نية الاغتصاب ، وهو ما يؤكد أنه أنتونى دوسون عندما يقول :

فى نص ميدلتون نجد وعياً بمعنى الاغتصاب فى النسقين الاجتماعى ، والسياسى، وعلاقة الاغتصاب بالابتزاز الجنسى، والمؤسسات الاجتماعية ، والسلطة السياسية ، وهذا الوعى يجد مكانه فى النص ، ولكن لا يجد مخرجاً فعالاً لهذا الإشكال. كذلك فإن المخرج الذى يقترحه باركر لمعالجة هذه الأزمة لا يختلف فى سوءه عن المشكلة الأصلية.

(1987:318)

كذلك تبدو ماكلوسكى أكثر انتقاداً لتمثيل باركر للمرأة :

إن ليثيا ... تحتفى بالمعرفة التى تجتثها من الجنس على هذا النحو . إلا أنها لا تبلغ هذه المعرفة من خلال إدراكها الخاص ، وإنما من خلال السلطة الطاغية التى تنطوى عليها طاقة لينشيو الذكورية. تصف لغة ليثيا الخبرة الجنسية من خلال التهويمات الذكورية لذلك القضيب المتسلط الذى يؤلم ، ويهتك ليصل إلى الرحم، والقلب . إن المعرفة التى يتمخض عنها هذا الجماع تزيد اصرارها على التغيير السياسى . إلا أن هذا التغيير لا بد وأن يتحقق من خلال إذلال بيانكا، وتدميرها بوصفها صورة زائفة للطهارة. كما أن مرتكب هذا الفعل، صورديدو، يقدم باعتبار أن أصوله الدنيا تمنحه معرفة حقة،

كما يقدم باعتباره مثلياً، وم ثم فإن اغتصابه لبيانكا يمثل فعلاً خالصاً لا يتأثر برغبة . ويبدو هنا أن النساء يجب أن يفتصبن حتى تتحقق لهن المعرفة، ويبدو أن الرجال يجنون معرفة ثورية وسلطة بالامتناع عن ممارسة الجنس.

(1989:21-22)

فى تناقض واضح مع التعليق الأخلاقى الموجز الذى تختتم به مسرحية النساء يتحاشين النساء ليدلتون تنتهى مسرحية باركر بمجرد ايماءات بالهشاشة الواضحة وعدم الخبرة. كلك فإن ليثيا وايزابيلا وبيانكا تتخذن بعض الخطوات على ما يبدو فى اتجاه تجمع نسائى معزول ، وغير واضح المعالم ، وهذه الخطوات تتطوى على بعض إمكانات القوة كما يحاول أن يقنعنا باركر - وإن كان تحليل ماكلوسكى الدقيق يوحى بأن هذه الخطوات عينها تعيد أيضاً ترسيخ كل الممارسات القهرية المعتادة. الأمر المؤكد أن التعدى ليس بالضرورة تعبيراً عن الرغبة- أو هو على الأقل رغبة محملة بشفرات جنوسية gender-coded- أما التمرد الذى يطرحه باركر فى معالجته فيبدو أنه لا يخدم إلا مصالح جماعة خاصة جداً لا تكاد امتيازاتها تتعرض للمساءلة. مثل الأمثلة الأخرى التى ناقشناها فى هذا الفصل يبدو التمرد تعبيراً عن الرجال الذين يصابون بالرعب أمام الاختلاف الجنسى ، والعرقى، والجنوسى ، وهو ما يؤدى إلى تفعيل المنطق الخاص بالعرض اليعقوبى.

مثلاً هو الحال فى عرض النساء يتحاشين النساء لباركر و ميدلتون ، فإن فيلم ديريك چارمان Jarman الذى يعيد فيه صياغة مسرحية ادوارد الثانى لكريستوفر مارلو يغلب عليه العداء للمرأة على نحو صريح. لكن على النقيض من

عرض النساء يتحاشين النساء ينطوى الفيلم على خط سياسى متمرد وواضح .
عندم قام جارمان بإعادة كتابة (أو تنقيح) النص المصدر، فقد أعاد موضوعة نص
أساسى داخل تراث معتمد ناشئ حديثاً ، هو أدب الشواذ، وذلك فى سياق
السمات الخاصة بالخبرة الثقافية المعاصرة. تكمن قوة عمل جارمان فيما يحيل
إليه من تعددية. وأود هنا أن أتأمل لحظات خاصة فى النص السينمائى حيث
يتم تشظية الزمن الماضى الخاص بادوارد وبلاطه من خلال الإحالة المباشرة إلى
الحاضر، حيث يعاد تشفير الشخصيات و/أو الأحداث. وإذ نضع هذا فى
الاعتبار ، لعله من الأهمية بمكان أن نشير بإيجاز إلى التكوين الأسمى للخطاب
الذى تنطوى عليه المسرحية .

فى مقاربة ذكية لعمليات التلقى الثقافى لسونيتات شكسبير والقضايا المتعلقة
بسياسات الجنس يطرح سايمون شيبيرد Shepherd مقارنة مفيدة بين التميز
الذى يمنحه الجهاز الثقافى لشكسبير (وذلك فى إطار من الممارسة التراثية التى
تنطوي على هيمنة) ، والازدراء الذى يوجهه هذا الجهاز ذاته إلى معاصر
شكسبير ، ألا وهو مارلو ؛ يقول شيبيرد :

من السهولة بمكان أن نسلم بأن شاعراً يفترض أنه أقل قيمة
مثل مارلو ربما كان غير سوى . حقيقة الأمر أن ميوله
الجنسية المثلية قد تستخدم لتفسير الأسباب التى تجعله
شاعراً أقل قيمة : يقول ويلبر ساندبرز أن أعمال مارلو تتشوه
بفعل عاطفة جنس مثلية غير منضبطة ، بينما كان شكسبير
متزوجاً . إن الدافع وراء دراسة الجنس مثلية فى أعمال
شكسبير ليس مجرد الاهتمام بالممارسة الجنسية فى عصر
النهضة ، وإنما الوضع القومى الذى يتمتع به شكسبير . إن

مهمة النقد هي أن يكتشف الممارسة الجنسية التي تتناسب مع
الشاعر القومي . يتبنى النقد الأدبي هذه المهمة ، ويقوم
بتشكيكها ، ذلك أن الأدب هو ما يجب الحفاظ عليه . إن الأدب
ينتمي إلى الأمة .

(97 : 1988) (١٩)

وهكذا توسم مسرحيات مارلو صراحة بأنها ليست شكسبيرية الطابع (ومن
الواضح أن ذلك يجعلها ليست انجليزية بالتبعية) ، وهي توسم بذلك بناءً على
تصور ما للهوية الجنسية كما توحى بها . لكن الاختيارات والممارسات الجنسية
الفعلية للكتاب ليست من الأهمية ولا الثبات بحيث تصلح أساساً راسخاً لمثل هذا
التوصيف . يرى جارمان أن تصنيف مسرحيات مارلو من خلال الهوية الجنسية
التي يوحى بها يتيح له (أي جارمان) نصاً مشفراً أصلاً يكتب عليه صور
السينمائية . يكتب جارمان في السيناريو الخاص بفيلم *أدوار الثاني* قائلاً :
"أحمل في أعماقي كراهية شديدة للماضي الاليزابيثي الذي يوظف لاختفاء
حاضرنا بكل ما فيه من حيوية " (112 : 1991) (٢٠) . وهكذا يستخدم جارمان
هذا النص الكلاسيكي (وأيضاً بوصفه نصاً بتموضع داخل التراث الكلاسيكي
النقيض) لبث الحيوية في الحاضر - ولكي يثير أسئلة خاصة تتعلق بالتكوينات
الاجتماعية المعاصرة ، وي طرح استجابة سياسية واضحة المعالم تجاه هذه
الأسئلة . يتطلب فيلم *أدوار الثاني* - وهو فيلم صيغ بعناية ودقة - قراءة لا تأخذ
في الاعتبار فقط ما يفعله الفيلم بالنص المصدر الخاص بمارلو ، وإنما يتطلب
قراءة تنظر إلى الفيلم بوصفه استجابة سياسية في لحظته التاريخية الخاصة .

هناك عدد من المشاهد التي تؤسس هذا التفاعل الخلاق بين الخيال الدرامى الذى ينطوي عليه نص مارلو من جهة ، وتمثيلات الجنس ممثلية فى الوقت الحاضر من جهة أخرى . إذا كان چارمان غالباً فى غاية الأمانة بالنسبة لسطور مسرحية ادوارد الثانى لمارلو (وذلك على الرغم من اصرار چارمان على "لغة الشعر" فى كلمته الافتتاحية فى السيناريو ، يوجد زخم سمعي يتناسب بشكل كبير مع الصور البصرية الجميلة التى يحققها چارمان دائماً) إلا أننا نجد الشخصيات وهي تتحدث عن أعمال فنية من الواضح أنها أعمال معاصرة . وعندما يقتنع ادوار بتوقيع المرسوم الخاص بترحيل جيفستون عن انجلترا ، نجد أن اللقطة المقربة لا تظهر أية سمة من السمات الملكية ، وإنما نجد العلامة المميزة لحكام بريطانيا فى الوقت الحاضر ، وعلامة مجلس العموم ، كما أن الوثيقة موقعة بتاريخ واضح هو عام ١٩٩١ (مشهد ٣٠ 6:1991) . داخل هذا الإطار الاجتماعى يلفت چارمان النظر بشكل ذكى إلى توقيع السلطات مؤخراً على القسم رقم ٢٨ (مصدر الأذى) من قانون الحكومة المحلية ، الذى يقضى بعدم تخصيص أموال عامة لأى مشروع له صلة بما اعتبره هذا القسم من القانون ترويجاً للجنس ممثلية^(٢١) . وبعد ذلك يضع مشاهد قليلة نجد أن الصدام بين الفصائل المختلفة فى مسرحية مارلو يتم إعادة صياغته بحيث يتحول إلى مواجهة بين الشرطة (المسلحة تماماً بكل أسلحة مكافحة الشغب) وأعضاء جماعة أوتريدج Outrage البريطانية المعبرة عن النشطاء من الجنس ممثلين (الذين يرتدون التيشيرتات ، ويحملون اللافتات والتي تستخدم الشعارات المكتوبة عليها كعناوين للمشاهد فى سيناريو الفيلم بعد طبعه) . إن تنافر الأصوات فى هذا المشهد يؤكد على إبراز دور الرقابة فى الوقت الحالى ، كما يؤكد على المقاومة

بوصفها جزءاً من تراث أيقوني . وكما يعلق چارمان قائلاً "إن كل الأولاد والبنات الذين ينتمون إلى جماعة أوتريدج فى فيلمنا هم ورثة قصة ادوارد" (1991:146). لكن الفيلم يؤكد أيضاً على سمات الممارسات الأيديولوجية فى نسق اجتماعى رجمى . إن تمثيل عملية الاحتجاج يقاوم تجسيد الفيلم للرغبة المتعزية بوصفها مجرد مسألة تاريخية . يقول چارمان "إن تجسيد التاريخ من خلال السينما دائماً ما ينطوى على اساءة تأويل . الماضى هو الماضى، ولكنك عندما تحاول أن تجسده تتسرب منك الأشياء بعيداً . ليست "الدراما التاريخية" سوى وهم ينبني على فقدان ذاكرة رجمى ، وجهل ، وصياغة لبعض التفاصيل" (1991: 86). فضلاً عن ذلك فإن ما يهتم چارمان ليس أى شكل من أشكال التمثيل الأصيل للماضى أو الحاضر ، حتى لو كان فيلمه يحتمل أن يكون "دراما تاريخية" ، ولكن ما يهمله هنا هو التداخل والتفاعل بين اللحظات التاريخية المتناقضة بما يودى إلى فحص القضايا المتعلقة بالهوية الجنسية : "منذ اللحظة التى يظهر فيها مورتيمر بزي وسمت الضابط فى أيرلندا الشمالية تتبدى لنا بوضوح العلاقات بين الماضى والحاضر ، وبين الدولة والممارسة الجنسية" (McCabe 1991: 12) .

لم تكن الجماهير لتتقبل استخدام چارمان للتاريخ ، وانتهاكه له ، ورفضه القبول بفقدان الذاكرة الرجمى ، والحنين القهري . يقول كولن ماكيت أنه "من المستحيل أن يشعر الجمهور أنه منفصل عن العمل - الاستجابة هنا ليست أمراً مطلوباً فقط (كما كان الحال دائماً مع تلك الصيغ الفنية التى يغلب عليها بشكل كبير الطابع الكلاسيكى الجديد)، وإنما تتكشف بالضرورة من خلال صيغة جديدة من صيغ الكرنفال (1991: 14) . ومما لا شك فيه أن طبيعة هذا

الكرنقال بما فيه من شطط أثارت رد فعل متطرف إزاء الفيلم . عندما شاهدت الفيلم لأول مرة فى كالجارى (وهى مدينة من أكثر مناطق كندا اتساماً بالتوجه المحافظ) وجدت أناساً كثيرين يغادرون دار السينما ، وذلك على نحو تجاوز كل خبراتي فى ارتياد السينما والمسرح - ولم يتبق من الجمهور كله سوى تسعة أشخاص . كيف يمكن لمشهد ادوارد وچيفستون وهما يتعانقان على العرش أن يحدث هذا التأثير فى عالم لم يعد يخضع للنظام الملكي بشكل أو بآخر ؟

كذلك كانت الاستجابة النقدية فى الصحافة المهتمة بشئون المثليين (والتي يفترض أن تشكل جماعة تلقي أكثر تعاطفاً من غيرها مع هذا الفيلم) على نفس الدرجة من العداء : لقد وصف بوب ساتولوف Satuluf (فيما كتبه فى جريدة كريستوفر ستريت) الفيلم بأنه سفیه، ويصيب بالاختناق ، ووضع فى قيمته ، ثم تساءل قائلاً "هل يريد المخرج قتل الفيريين * heterosexuals، واحتجازهم فى مكان بعيد ، أو فصلنا عنهم فى شكل من أشكال الأبارتيد الجنسى / العاطفى ؟ هل هذا هو الغرض من كفاح المثليين من الرجال ؟ إن كان كذلك ، فسأعتبر نفسى خارج هذه الدائرة" (4,5 : 1992). ليست القضية هنا هو ما يفعله چارمان بمارلو (على اعتبار أن مارلو ليس شكسبير على أى حال ، فمن ذا الذى يهتم بما يحدث له على يد مخرج هذا الفيلم) ، وإنما ما يسعى إليه من تمرد يجعله على ما يبدو يتعدى مقاييس تعاقد المشاهدة . يؤكد چارمان على تجسيد "الكيفية التى ترتبط بها هذه الممارسة الجنسية بتراثات تمثيلية معينة"

* أى من يمارسون الجنس مع الجنس المغاير ، والمقابلة هنا مع "المثليين" . [المترجم]

(14 : 1991 McCabe) ، ومن الأهمية بمكان بالنسبة للجهود النقدية أن تقوم برصد الظروف التي تجعل مساءلة چارمان لهذه التراثات أمراً يستعصى علي المشاهدة بشكل كامل .

لعل مثال چارمان - بالمقارنة مع كل الأمثلة التي أحلت إليها في كتابي - هو أكثرها نجاحاً في تحقيق هذا التفاعل بين لحظات تاريخية متعددة ، ذلك التفاعل الذي يشير في اتجاه مستقبل يبدو مختلفاً على نحو ما . إن كانت الاستراتيجية التي يستخدمها چارمان تستحضر ما يسميه ماكيب "يوطوبيا ذات طابع حنيني" (14: 1991) ، إلا أن هذه الاستراتيجية تلعب دوراً مهماً في انتاج حدود التمثيل representation ، وتعمل الخيال في إمكانية تجاوز تلك الحدود لانتاج تصورات أخرى للرغبة والسلطة . يقول چوناثان جولدبرج :

كان مسموحاً للمسرح أن يشتغل على الجانب المظلم من الثقافة الاليزابيثية ؛ كان المسرح بقعة للترويح ، يمكن فيها للعصيان أن يضع فتاع اللعب ، ويمكن للكتاب أن يقرؤا قرارات فاعلة كتلك التي يقرها الملوك . كان الملوك في المسرح الدمي التي يتلاعب بها الكتاب ، وكانت العظمة حركات تؤدي ، وكان بإمكان الملاحدة ، والمتمردين ، والسحرة ، والسدوميين أن يظهروا علناً.

(80 : 1991)

يهتم جولدبرج بالكيفية التي أنتج بها المجتمع الإليزابيثي هوية نقيضة counter - identity ، ناسباً إلى مارلو "بلاغة من انشائه ، حيث يتهم مارلو بأنه لا يكون سوى ما سمح به مجتمعه أن يكونه ، حيث أن الوجود بالنسبة لهذا المجتمع ليس سوى سلسلة من النفي ؛ والوهم . لم يكن مارلو يقدم مسرحيات

فقط" (81 : 1991) . كذلك فإن أدوارد وجيفستون فى فيلم چارمان لا يقومان بالتمثيل فقط . إن قصة كل من أدوارد وجيفستون يعاد سردها مرة أخرى لأهداف أكبر من ذلك بكثير : يكتب چارمان ضد حقيقة الرقابة ، وعلى أساس قضية الممارسة الجنسية ، وتتجلى هذه الكتابة بشكل مثير للأسى فى السيناريو المنشور الذى يشكل مذكراته الخاصة بكفاحه المستمر ضد مرض الايدز . يمثل فيلم أدوارد الثانى فى كافة جوانبه سعيًا للتعبير عن الهوية الجنسية التى لا يمكن احتوائها ، أو انكارها بسهولة عن طريق الشفريات المهيمنة المرتبطة بالغير الجنسية heterosexuality .

تتشكل رؤية چارمان الخاصة بالنسبة للمستقبل جزئيًا من خلال المسار الذى يتخذه فيلم الأمير ادوارد . يجسد هذه الشخصية فى الفيلم صبي صغير ، على الرغم من أن حقائق التاريخ - كما يقر چارمان فى السيناريو - تقول إنه كان فى السابعة عشر عندما جلس على عرش إنجلترا^(٢٢) يؤدى الممثل الطفل فى هذا الفيلم سطور مارلو بتلقائية محببة : فى المشهد 32 A بينما "يشق والده طريقه عبر مجموعة من رجال الدين الذين يمسون بيد الأمير ادوارد " يتساءل الصغير ادوارد بكل بساطة بعد كلمة أبيه البائسة التى يطلب فيها من الكهنة دعم كرسى ملكه قائلاً "لماذا يجب عليكم أن تحبوه بينما العالم يكرهه على هذا النحو؟" (66: 1991) . إن وضوح وبساطة سؤاله فضلاً عن طريقة إلقائه يؤثران فينا ، ويشيران إلى قدرة الصغير ادوارد على أن يتجاوز برؤيته المناورات الدبلوماسية التى تقوم بها كافة الجماعات صاحبة المصلحة . إن فهمه للسلطة ، وعدم استيعابه للحب يتجسدان بشكل واضح فى هذه اللحظة .

إلا أننا إذا تأملنا أداء الصغير ادوارد بعيداً عن السطور التي يلقيها لوجدناه يؤدي عدداً كبيراً من الأوضاع ذات البعد الجنوسى gendered ، وكل من هذه الأوضاع يحاكي هوية شخصية أخرى . وهكذا نراه وهو يؤدي شخصية والده ، وعشيق والده (الذى يرتدى نفس البيجاما التي يبتاعها من ماركس أن سبنسر) ؛ وفى أحيان أخرى نجده يؤدي بسخرية شخصية مورتيمر بزيه العسكرى الرسمى، وبزيه الآخر الذى يوحى بسمت ارهابى واضح). وفى المشهد ٧٤ عندما تلتقط صورة رسمية ، وفى اللحظة التى يكون فيها ادوارد الصغير على وشك التتويج ملكاً نلاحظ أن سترته السوداء ، وقميصه الأبيض وربطة عنقه ليست إلا نسخة طبق الأصل ومصغرة من ملابس كنت ، وذلك لإعلان إنتمائته الذى يتعارض مع تربيته له أمه ومورتيمر . بالقرب من نهاية الفيلم تتعدل ملابس ادوارد الصغير ، فنجده لا زال يرتدى السترة السوداء ذاتها ، ولكنه الآن يضع القرط الفضى الخاص بأمه ، ويضع الماكياج - كما نراه وهو يقف فوق قفص يوجد داخله كل من ايزابيلا ومورتيمر . يكتب چارمان عن مشهد القفص قائلاً :

إن الصبى الصغير له وجود دائم . انه شاهد ، وناج ... وعندما يتراقص فوق القفص الخاص بهما لاحقاً ، فإن شخصيته تختزل أمامنا فى مجرد دمية ، ومن خلال استخدام موسيقى تشايكوفسكى (حيث يستمع ادوارد الصغير على جهاز الووكمان إلى موسيقى "رقصة الجنية الحلوة") أردت التأكيد على صورة الشخصيات بوصفها دمي متهافنة . لقد كنت أفكر فى الشخصية التى ابتدعها أيزنشتاين ، وهى شخصية إيثان الرهيب ، فى اللحظة التى كان يرتقى فيها العرش ، تلك اللحظة العظيمة عندما كانت قدميا الطفل إيثان تتدلى من العرش ، ولا تصل إلى الأرض . لم أستطع أن أقتبس هذا

المشهد على هذا النحو ، إن الأمر كان سيبدو مبالغاً فيه .

هناك جانب في شخصية الصغير أدوارد يشبهني ، إلا أن

الجميع يتوحدون مع شخصية الطفل .

(مقتبس في 11 : 1991 O'Pray) (٢٣) .

إن تمثيل representation شخصية أدوارد الصغير في الفيلم يتم أصلاً بشكل مبالغ فيه . إنه يختبر ، بل ويتجاوز التجسيدات التقليدية للسلطة ، وللهوية الجنوسية . وهو يظهرها فقط بوصفها دلالات أدائية performatives . تطرح جوديث بتلر فكرة امكانية وجود مدى معين من العصيان ولكن بشكل خلاق، وهي في ذلك تقول : "ليس بالإمكان فقط رفض القانون ، وإنما بالإمكان أيضاً أحداث قطيعة معه، ودفعه إلى حالة من حالات إعادة تجسيد نفسه على نحو يسائل قوته التوحيدية التي تكمن خلف العملية الأحادية التوجه التي يدير بها نفسه" (122 : 1993) . وحقيقة الأمر أن الإيماءات الأدائية التي يقوم بها أدوارد تشتبك مع الإمكانيات التوليدية التي يتيحها هذا الموقف . إن أدوارد الثاني فيلم مؤمل ، كما إن اصراره على وجود مستقبل ينشأ من نقطة تلاقي التعدي ، والتمرد ، والرغبة إنما يعادل محدودية وقصور اللحظة التاريخية التي يجسدها الفيلم ، وذلك يتم ليس من خلال النظر إلى الوراء ، وإنما من خلال التطلع إلى الأمام ، والإستهانة بكافة المخاطر ، وتلك الصراعات الحتمية والمكلفة ، بل والاستهانة بالموت في النهاية .

(ما بعد) السكربيت (ما بعد) الاستعمار I

ستبعث عظامي من الأرض

وتعيدك إلي البحر .

(Nicholas Wright 1983 : 52)

يحيل هذا الفصل إلى مسرحية أخرى ، وذلك كنوع من التذييل لمسألة التناول المسرحي للنص اليعقوبي . أود أن أتناول هنا عرضين قدما عام ١٩٨٣ ، وهما ينطلقان من مسرحية فلتشر وماسينجر التي تحمل عنوان عادة البلد . على مسرح جلاسجو سيتزنس ثيتر أعاد روبرت ديفيد مكدونالد صياغة تلك القصة البيكارسكية التي تدور حول الحب ، والرغبة في مواخير لشبونة ، وذلك بعد أن يقوم أخوان وعذراء بمغادرة إيطاليا للحفاظ على العذراء من عادة هذا البلد ، والمسماة يمين السيدة ، والتي يحق بموجبها أن يضاجع أحد النبلاء أية عروس جديدة في مقاطعته" (Coveney 1990 : 168) ، ومن خلال إعادة الصياغة يجعل مكدونالد القصة تدور في هوليوود .

إن إعادة إنتاج دلالة الانحطاط في اللحظة المعاصرة من السهولة بمكان إذا ما تم من خلال عالم صناعة السينما ، ومن خلال سياق أمريكا ، خصوصا إذا ما تم ذلك من خلال عيون بريطانية . مرة أخرى تقدم المعالجة الراديكالية في صياغة متأنقة . أما العمل الثاني اللافت للانتباه بدرجة أكبر ، ويعيد صياغة مسرحية عادة البلد هو العرض الذي قدمه نيكولاس رايت لفرقة شكسبير الملكية . يقوم رايت في هذا العمل ، وعلى نحو أكثر اقتدارا بنقل النص المصدر

إلى زمن مختلف ، وهو لا يفعل ذلك فقط ، وإنما يعيد ملء هذا النص بشخصيات لا تحمل إلا أقل مشابهة ممكنة مع سابقاتها من الشخصيات اليعقوبية .

مثل فيلم ادوارد الثاني لچارمان تتناول مسرحية رايت فكرة توالد الهوية . تدور أحداث المسرحية فى جمهورية ترانسفال فى تسعينيات القرن التاسع عشر، ويعيد نص المسرحية صياغة الحبكة الكوميدية اليعقوبية الطابع على نحو يجعلها تستكنه التوترات ، والصدوع التى تحدث بالضرورة بالارتباط مع القضايا التى تتقاطع عندها أوضاع الهوية . تكمن جائزة الامبراطورية فى جسد "تنداي" الأنثوى الأسود - ذلك أن خضوعها الجنسى يضمن امتداد واكتمال المشروع الاستعماري . إذا أمكن تحويل "تنداي" إلى ذات سلبية خاضعة ، فحينئذ يمكن لجسدها أن يكون المعبر إلى ثروة من الذهب موجودة بوطنها ، ولكنها لم تنقب بعد. يبحث رايت داخل البناء المميز للمسرحية الهزلية إمكانيات وجود ذات متماسكة فى مواجهة نسق من الهياكل التنظيمية الاقتصادية ، والجنوسية ، والعرقية . وفى نهاية المسرحية ، وبعد انفصاض وكشف كل النهايات المحتملة ، وغير الواضحة المرتبطة بالحبكة الكوميدية تستحوذ تنداي على الخشبة :

تنداي : لحظة واحدة يا كرام .

(موجهة حديثها إلى أنطونيو) : سعادة الرئيس المبجل ، أنت رجل أسود ، ولكن تسكنك روح رجل أبيض . اطرده هذه الروح خارجاً ، وحينئذ يمكنك اصلاح ما أتلفته .

(موجهة حديثها إلى هنرييتا) : أيتها الأم المبجلة ، إن زوجك لا يصلح إلا لشيء واحد فقط . إن لم يفعله على النحو الكافى ،

عليك باخبار جيرانك ، وعليك بإلقائه خارجاً ،
والإحتفاظ بمهرك .

(موجهة حديثها إلي ويليم) : أيها الأخ الصغير ،

(موجهة حديثها إلى روجر) : أيها الأخ الكبير .

(موجهة حديثها إلى جيمسون) : أيها الطبيب المبجل .

(موجهة حديثها إلى برينك) : أيها الأب الملتحي .

(موجهة حديثها إلى بوك) : رفيق روحى - وجميعكم أيها

البيض ، لقد تزوجت الآن من عائلتكم ، وعليكم أن تحبوني ،

وأن تكرموا والدى ، وتحترموا إخوتى ، وتبدوا لطفكم وكرمكم

نحو زوجاتهم ، وأولادهم ، وأبناء أعمامهم ، وأخوالهم ، وجميع

أقاربهم . عيشوا فى أرضنا بسلام ، ونحن سنحميكم . لكن إن

عاملتمونا كالكلاب سنقوم عليكم . ستبعث عظامى من الأرض

وتعيدكم إلى البحر .

(52 - 51 : 1983)

إن حديثها يغلب عليه طابع تنبؤي واضح : فهي تتحدث إلى أمة جنوب
أفريقيا التى لم تكن في تسعينيات القرن التاسع عشر قد تأسست بعد ؛ إنها
تخاطب امبريالية الانجليز فى هذه البقعة الجغرافية ، وفى غيرها ، فى تلك
اللحظة التاريخية ، وفى لحظتنا نحن ؛ كما تخاطب الرجال السود وتحثهم على
مقاومة التعاون مع المشروع الاستعماري ، وأن يتجنبوا أشكال الخراب التى
شهدوها منذ جاء هذا المشروع إلى أرضهم ؛ كما أنها تخاطب المتفرجين
("جميعكم أيها البيض" - هنا يمكن للمرء أن يفترض أن جمهور الحاضرين فى
فرقة شكسبير الملكية يشكلون نسق فرجة غلب عليه هيمنة الثقافة البيضاء)

لتذكركم بنزعة عنصرية منتشرة تجد طرقها إلى المجتمع المعاصر دون مساءلتها . وبما أن التحذيرات التي تطلقها تتدأ داخل السياق التاريخي الخاص بالعرض تمر دون أن يلتفت إليها أحد ، فإن هذا المونولوج نفسه يضع على عاتقنا مسئولية الاستجابة . اننا نتواطأ مع الممارسات الثقافية السائدة التي تفرض على الأجساد البائسة المستضعفة المشاركة في دعم سلطتها / سلطتنا . وهنا أيضاً نحن منوطون بمسئولية التغيير .

وهكذا يتطلع عرض عادة البلد إلى المستقبل على النحو ذاته الذي نجده في فيلم ادوارد الثانى . وقد يكون هذا المستقبل مؤملاً ينصت إلى كلمات تتدأ ويعيها ، وقد يكون مستقبل عصيان وتمرد يفرض كلفة كبيرة على كل من يكونون طرفاً فيه .

كما يذكرنا كل من ستالينبراس ووايت فإن "التحكم في كافة فضاءات الخطاب الأساسية أمر جوهري لاحداث التغير السياسى" (1986:202) . وإذا ما أمكن توظيف التعدى، والتمرد والرغبة للكشف عن الصدوع و الشفرات الموجودة في هذه الفضاءات، سينكشف أمامنا فضاءاً آخر يصبح خلاله التغيير أمراً ممكناً . بعيداً عن هذا الفضاء ستتحول تلك السلسلة اللانهائية من إنتاج وإعادة إنتاج التعدى والتمرد والرغبة إلى مجرد أداة فاعلية تستخدمها هذه الأنظمة المهيمنة فى ترسيخ أركانها . إن النموذج اليعقوبى يلفت الانتباه إلى وضعيته غير الشكسبيرية، والمحملة بدلالات مفرطة تحيل إلى العديد من الصفات الملزمة للانحطاط، كذلك يلفت النموذج اليعقوبى الانتباه إلى وضعيته على حدود التراث . إن النموذج اليعقوبى غالباً ما يجسد نفسه بوصفه مجازاً : وهنا قد

يندرج النموذج اليعقوبى تحت الفئة ذاتها التى يعرفها ستالبراس، ووايت بأنها "الموضوعات ذاتها التى تستبعد البرجوازية سياسياً بسبب تخفيها فى ملابس غرائبية، ولكنها تتبناها بعد ذلك لتجسد بها ما تنطوى عليه هويتها من عدم انتظام وفوضى" (1986:20).^(٢٤) القليل جداً من النصوص تجد فى نفسها الشجاعة، وتملك صوتاً يؤهلها لارتداء هذه الملابس الغرائبية بشكل مختلف، وأن تطرح التساؤلات حول من الذى يسيطر، ومن له الحق فى ارتداء هذه الملابس، ولمن يرتديها. وإن كانت الملابس تشكل دالاً متحولاً يعارض الظروف ذاتها التى تساق الانتاج والتلقى الثقافيين، فإنه من واجبنا أيضاً فى قراءتنا لهذه النصوص أن نستكنه تلك الأجساد التى يستدعى شكسبير لخدمتها. لعل هذه هى القضية التى نعالجها فى مناقشتنا التالية لمسرحية العاصفة.

الفصل الرابع

جسد ما بعد الاستعمار؟
التفكير من خلال العاصفة

هل يمكن لهمجى مبقِ علي همجيته أن يتمدين ؟

(*Samuel Purchas, Purchas His Pilgrimes, 1625:vol.xix*)

فى عالمنا التكنولوچى الذى تتداعى فيه العلوم الإنسانية من

حولنا يظل السؤال قائماً – كيف يمكننا أن نتجو بشكسبير من

التغيير ؟

(ج موليل *Muliyil* "لماذا شكسبير لنا؟" فى *Narasimhaiah 1964:11*)

الجسد النقدي وجسد ما بعد الاستعمار

لا يوجد نص غربي لعب ولازال يلعب دوراً بارزاً في تمثيل وإعادة ابتناء الجسد في حالة الاستعمار the colonial body مثلما فعل نص العاصفة لشكسبير. وظفت هذه المسرحية لفترة طويلة في خدمة الأيديولوجيات التي تمارس القهر على ما لاتستطيع تدجينه، وتستغل ما تقدر على استغلاله " (Cartelli 1989:112)، كما أن علاقة الخصومة ثنائية القطبية بين بروسبيرو و كاليبان تفرض نفسها بوصفها صيغة درامية أصلية تعبر عن العلاقة بين السيد الإمبريالي، وأحد السكان الأصليين الذي يتعرض للاستعمار. ولعل الوضع الآن يستدعي إقالة هذا المجاز المستهلك الذي يجمع بين بروسبيرو وكاليبان (وهو ذلك المجاز الذي يعبر بدوره عن مجاز آخر مستهلك نسميه بالذات والآخر)، وتطوير نماذج أخرى لفهم ممارسات وآثار "الامبريالية التي تفرض وجودها دون مستعمرات"^(١). إلا أنه في ضوء الشبكة المعقدة من خطابات النزعة الاستعمارية، وفي ضوء ذلك التوجه المتفائل نسبياً الذي يرى "أننا" نشارك في لحظة تاريخية لا تتسبب فقط إلى ما بعد الحداثة، وإنما تنتمي أيضاً إلى ما بعد الاستعمار - في ضوء ذلك كله يبدو أننا مازلنا بحاجة ماسة إلى مسرحية مؤثرة لكافة الاستراتيجيات التي تهدف إلى النمذجة ، وذلك عبر الحدود الخاصة بالجنوسة، والطبقة ، والعرق ، والممارسة الجنسية ، والأمة.

في حين كانت هناك بعض المحاولات لتصحيح التصور القائل بأن خطاب النزعة الاستعمارية في الوقت الذي قدم فيه العرض الأول لمسرحية العاصفة (عام ١٦١١) كان راسخاً بالفعل من خلال ممارسة فاعلة^(٢)، فإن الكثير من

الممارسات النقدية اللاحقة (بل والكثير من الممارسات المسرحية أيضاً) ترى أن المسرحية نفسها تتراكم دونما شك داخل إطار ذلك الخطاب Barker and Hulme 1985:204). بغض النظر عن وضعية المسرحية فى الممارسات الاستعمارية التى ظهرت فى إنجلترا فى بواكير القرن السابع عشر، فإن العاصفة فيما حظت به من قراءات نصية أو أدائية أصبحت تشكل اختياراً جماهيرياً، واستجابة لذلك الهامش الذى دونه صامويل بيرتشاس فى دراسته المنشورة عن مسرحية ويليام ستراتشى التى تحمل عنوان True Reportory of the Wracke (والذى اقتبسنا منه المقولة الأولى فى صدر هذا الفصل). وحتى وقت قريب ظلت الإجابة على تساؤل بيرتشاس "لا" صريحة واضحة. (٣)

إلا أن القناعات التى تكمن خلف هذه الاستجابة القطعية أصبحت هى محور اهتمام النقد، وذلك على نحو ما تبدى فى الكتابات النقدية التى أفرزها العقد الماضى. يرى نقد المادية الثقافية (وبدرجة أقل نقد التاريخانية الجديدة) الذى يتبنى موقف ألتوسير Althusser فى تحليله لمسرحية العاصفة أنه فى حين أن قراءات النصوص دائماً ما تشى بالأيديولوجيات التى تستتفرها ، فإن ذلك لا يبطل مسئوليتنا تجاه المسرحية نفسها ، ذلك أن إعادة إنتاج المسرحية "أسهم إسهامات جوهرية فى تطوير الأيديولوجيا الاستعمارية التى تقرأ من خلالها" (Cartelli 1989:100-101) (٤)

هناك من يرى أن مسرحية العاصفة فى وضعياتها المختلفة تسهم فى صنع الخرائط القائمة، والناشئة التى تنتمى إلى المشروع الاستعمارى الخاص بالقرن السابع عشر، ومن ثم فهى تمسرح كافة مشاعر القلق المتعلقة بهيكله إنجلترا

ليس فقط لأملاكها المكتشفة حديثاً (ومنها على وجه الخصوص فيرجينيا،
ويضاف إليها أيضاً بيرمودا، وغيرها من جزر الكاريبي)، وإنما هيكلتها أيضاً
للملكية حاولت طويلاً أن تحوزها وهي أيرلندا. يقرأ الناقد بيتر هالم Hulme
تعبيري "الإعصار" و "الهمجي أكل لحوم البشر" * بوصفهما كلمتين حديثتين
نسبياً ظهرت نتيجة لرغبة المستعمر في مسح مكتشفاته من خلال اللغة وفيها،
ومن ثم يطرح هالم "لوح كتابة تكتب عليه نصوص بعد محو أخرى، ويرى وجود
نصين على هذا اللوح"، أحدهما ينتسب إلى خطاب بحر متوسطي (ترجع
مصادره إلى فيرجيل، وهوميروس، وأوفيد)، والآخر ينتسب إلى خطاب أطلنطي
(كاريبي) مازال في طور التشكل :

المهم لنا هنا أن هذين النسقين الإحاليين (في كل من الحالتين)
يشغلان فضاءات مختلفة عدا تلك المساحة التي تشغلها
الجزيرة، وساكنها الأصلي الأول، وهو كاليبان. ما أود طرحه
هنا أنه في إطار المجاز الهندسي تؤدي شخصية كاليبان
وظيفتها بوصفها محوراً مركزياً يدور حوله كل من المستويين
بشكل حر ومنفصل عن المستوى الآخر؛ أو في إطار المجاز
النصي سنجد أن النص الأصلي البحر متوسطي قد تراكب
فوقه نصاً ينتمي إلى ثقافة الأطلنطي، ويكاد يكتب بشكل كامل
في الفراغات الفاصلة بين الكلمات التي تنتمي إلى ثقافة
البحر المتوسط، ويستثنى من ذلك شخصية كاليبان التي تشكل
نصاً يتم نقشه بشكل مزدوج، وهو ما تشير إليه الكلمات الأربع
المستخدمة في وصفه في قائمة الشخصيات ، وهي : كاليبان ،

* المعنى تعبر عنه كلمة واحدة في الانجليزية ، وهي cannibal . [المترجم] .

همجى، مشوه ، وعبد ؛ وهذا التحديد المفرط فى ملامح الشخصية يتناقض مع اللا تحديد الذى يوصف به مكان إقامته الذى ينعت بأنه "جزيرة غير مأهولة" .

(Hulme 1981:72)

وفى حين يقترح هالم هذا التأطير المزدوج الذى تتطوى عليه عملية ابتناء شخصية كاليبان، يرى بول براون Brown أن أيرلندا بوصفها "فرصة تسمح باتساع مساحة المدنية" وبوصفها فضاءً "يحمل إمكان تعرية الإنسان المتحضر" (1985:57) كانت أيضاً جزءاً دالاً من الطوبوغرافيا الخاصة بشخصية كاليبان.^(٥) إن هذه الخطابات المتعددة التى تؤطر شخصية كاليبان، وتمردها فى مسرحية العاصفة تمثل المعطى الذى تتأسس عليه النزعة الاستعمارية، ذلك أن "غير المتمدين" قد يجرده "المتمدين" من حيازاته تحت زعم أن الأخير يسعى إلى "تحضير" civilize الأول ، فضلاً عن إمكانية تعرض المتمدين لإجراء مضاد من غير المتمدين (Barker and Hulme 1985:200). وهكذا عندما يكون بروسبيرو فى أكثر لحظات تمدينه فى المسرحية عندما يقوم بتقديم مسرحية الأقنعة الترفيهية احتفالاً بقران ميراندا وفرديناند ، سنجد أن التهديد بتمرد كاليبان- الذى شجع عليه كل من ستيفانو وترينكولو (الذين حسبما يصر براون ينتميان إلى طبقة بلا أسياد سببت المتاعب للإنجليز الذين حاولوا الاستحواذ على أيرلندا [1985:58]) - هو الذى يتسبب فى تلك النهاية المفاجئة التى تقطع حالة اللهو والمرح:

بروسبيرو [فى حديث جانبي] كن قد نسيت تلك المؤامرة

الديئة لذلك البهيم كاليبان وأعوانه

ضدى : لقد أوشكت ساعة

مكيدتهم . [موجهًا حديثه إلى الأرواح] أحسنتم! يكفى ما
فعلتموه !

فرديناند : لقد ألت بوالدك فورة

أعملت فيه عملها .

ميراند : لم أعهد حتى هذا اليوم

ممسوسًا بالغضب، وخارجًا عن أطواره .

(IV, i, 138-145)

يكشف إطلاع بروسبيرو على الغيب عن نظام المراقبة الدقيقة والموثر الذى يفرضه المستعمر (بكسر الميم) ، كما يكشف عن المدى الذى يذهب إليه غضبه إذا ما تعرض لتحدى مما يسميه بروسبيرو فى سطور قليلة لاحقة : "شيطان ، شيطان بالسليقة، لم يُجدِ التهذيب نفعا مع طبعه؛ ولم يبق من جهدى الذى صرفته معه فى ترفق ورأفة شيئا، فقد ذهب جميعه سدى" (iv,I,188-190). ويرى كوام أنتونى آبيا Apiah أن بروسبيرو لا يبرر فقط النزعة الاستعمارية وحدها ، وإنما يبرز أيضا "تلك الوحشية التى يستخدمها الاستعمار مع الشعوب غير البيضاء" (1990:278) .

كما يشير باركر وهالم فإن التأثير الذى تحدثه محاولة التمرد من جانب كاليبان، ورد الفعل المتطرف من جانب بروسبيرو هو استبعاد ذكرى إطاخة أنطونيو بأخيه فى السابق؛

إن ذلك يسمح لبروسبيرو باستبعاد ذكرى فشله في منع إقصاءه عن دوقيته، وذلك من خلال تكرار حادثة التمرد التي يفلح بروسبيرو هذه المرة في إخمادها ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يكتمل تجسيد المروية الاستعمارية نتيجة لذلك: إن محاولة كاليبان - بعد أن تلطخت بالفعل المزدول، والواضح الذي ارتكبه أنطونيو - تأتي بوصفها تأكيداً نهائياً وقاطعاً على الخيانة المتأصلة في طبيعة الهمج .

(1985:201)

إلا أن محل هذا التجسيد يبرز مواطن الخلل في المروية الاستعمارية في الوقت ذاته الذي يؤكد فيه على سلطة هذه المروية (Brown1985:48)، وهكذا فإن مسرحية العاصفة تعبر عن تناقض ملحوظ إزاء ما حدث من استخدام للعنف في انتزاع الملكيات في مستعمرات الأطلنطي، أو حتى في أيرلندا .^(١)

ليس العنف سوى الجانب الظاهر من عملية الهيكلية الاستعمارية، أما اللغة فهي الجانب الأكثر عمقاً، والتكتيك الأكثر فعالية في تنفيذ عملية الهيكلية، وفي إنتاج ما يسميه فوكو "الأجساد الطبيعية" ، ولعل أهمية اللغة في إتمام عملية الهيكلية تتضح في محاولات بروسبيرو تعليم كاليبان، وفي محاولات الإنجليز في القرن التاسع عشر تلقين أطفالهم من خلال كتب ما قبل المدرسة من قبيل الأبجدية للأطفال الوطنيين، و رسوم لأطفال إنجلترا . يوجه ستيفن جرينبلاط Greenblatt اهتماماً خاصاً في كتابه تعلم اللغة إلى تلك المواجهة بين بروسبيرو بوصفه "أوروبياً تكمن كل مصادر سلطته في المكتبة، وهذا الهمجي الذي لا يعرف الكلام" (1990:23).^(٨) يشير جرينبلاط إلى النتيجة التي يخلص إليها صامويل دانييل Daniel في كتابه *Musophilus* (1599) الذي يساءل العالم الجديد

بوصفه "حقلاً شاسعاً خصباً يصلح لاستزراع اللغة الإنجليزية" (1990:16)،
ويستخدم هذه النتيجة في إلقاء الضوء على هذا الاعتقاد من جانب أصحاب
المشروع الامبريالي (وهو اعتقاد تشكل سريعاً ، وظل سائداً لفترة طويلة) والقاتل
بأن الشعوب الأصلية في العالم الجديد لم يكن لديها لغة أو ثقافة "وذلك علي
الرغم من جود أدلة ناصعة تناقض هذا الاعتقاد" (1990:17). ليست القضية
بطبيعة الحال عدم امتلاك كاليبان للغة؛ وإنما القضية هي أن تلك اللغة يتم
إسكاتها- فتصبح "غير مسموعة من أحد"- في مواجهة خطاب يحوز ثقة فائقة
في "الثقافة التي يملكها . لعل سيادة بروسبيرو - بوصفه المستعمر (بكسر الميم)
- من خلال كفاءته اللغوية تتجسد على نحو غاية في الإقناع من خلال الفيلم
الحديث الذي قدمه جريناواي عن مسرحية شكسبير والذي يحمل عنوان كتب
بروسبيرو . ويقوم بدور بروسبيرو في هذا الفيلم چون جيلجود ، وهو ممثل له
حضور محمل بالشفرات ، وذلك باعتباره الممثل الوحيد الباقي من مجموعة
الممثلين الانجليز الذين كانوا يتسمون بالتفوق، والأصالة في تعاملهم مع إنجليزية
شكسبير ، وهو ما منحهم رواجاً عالمياً كبيراً ، هم والمسرحيات، والأفلام التي
مثلوها . فضلاً عن ذلك سنجد أن بروسبيرو كما قدمه جريناواي وجيلجود يكاد
يتحدث كل السطور الخاصة بالشخصيات ،ومن ثم فإن ذلك يؤكد على أن كافة
الذوات الخاضعة لبروسبيرو يجب أن تدعن لرؤية بروسبيرو للماضي. ^(١) كذلك
فإن الإضافات التي يتم إدخالها على النص في مرحلة الكتابة باليد- أو ما
يسميه جريناواي ؛الكلمات التي تشكل النص، والنص الذي يشكل صفحات،
والصفحات التي تشكل كتباً تتخلق منها المعرفة في صيغة صورة Pictorial-

تمتزج مع صوت جيليجوود/بروسبيرو، ذلك الصوت المتفرد غالبًا ، والمتسيد دائماً على نحوٍ لا يترك مجالاً للشك فيمن يحوز السلطة. (١٠)

الأمر المؤكد أن الجسد النصي المطروح في مسرحيات شكسبير ظل عنصراً سائداً، ودائماً في الممارسة الاستعمارية الغربية. كتب آلان سنفيلد Sinfield مقالاً فطناً ، وإن كان مزعجاً يحمل هذا العنوان الغريب: "تحدث عن شكسبير والتعليم ، مبرزاً الأسباب التي ترى أنها أسهمت في فعاليتهما، وماتراه، محل تقدير فيهما. دعم تعليقاتك بإحالات دقيقة" (Dollimore and Sinfield (1985,134-157)؛ ومثل هذه المقالات أظهرت جدوى نصوص شكسبير بالنسبة للأيديولوجيات المحافظة التي تتطوى عليها الممارسة المؤسسية، وإن تخيلنا أن هذا ليس سوى نتاجاً للشوفينية الإنجليزية، تطالعنا مقدمة كتبها محرر كتاب بعنوان مجيء شكسبير من إنجلترا، والتي يذكرنا فيها بالانتشار الواسع والدائم للحكمة الأخلاقية، التي يتمتع بها الشاعر الكبير . يكتب ناراسيمهايا Narasimhaiah عن كتابه هذا قائلاً :

ليس عنوان الكتاب مفرقاً في الخيال كما يبدو، وذلك إذا تذكرنا أن من ضمن الأشياء العديدة التي أتت إلى الهند من إنجلترا ، القليل جداً منها هو الذي أثبت أهميته كما هو الحال مع شكسبير. ذلك أن إنجلترا المرتبطة بالتجارة، والامبريالية، وقوانين العقوبات لم يكتب لها البقاء، أما إمبراطورية شكسبير التي لا تزول فستظل دائماً معنا، وهو أمر لابد أن نكون ممتنين لأجله.

(1964:v) (١١)

إن المثاليين الخاصين بفيلم كتب بروسبيرو لجريناواي، ومقدمة ناراسيمهايا لكتابه يطرحان مسارين مختلفين، ومتناقضين لعملية انتشار شكسبير في الماضي الحديث، وقد أضيفت تطورات إلى التواريخ الآتية synchronic histories التي كتبها نقاد من قبيل هالم ، وبراون ، فوجدنا قراءات نقدية لمسرحية العاصفة تتم من خلال النسق التتبعي diachronic وتشير إلى أن "هناك العديدين الذين يرفضون فكرة أن مسرحية العاصفة تتحدث بتلك اللغة الضارية المميزة للاستعمار، وذلك نيابة عن كل البنيات الحاكمة الخاصة بالسلطة الغربية ومثلها. لكن على النقيض من ذلك نجد جماعة تأويلية * أخرى من غير الغربيين اعتبرت أن مسرحية العاصفة مثلت لفترة طويلة التجسد الفعلي للقناعات الاستعمارية" (Cartelli 1989:101). يتناول كل من كارتيلي، وروب نيكسون المعالجات التي تناولت مسرحية العاصفة ، والتي قام بها كتاب أفارقة (وهو موضوع سأعود إليه عند تناولى لمسرحية إيمى سيزير Césaire التي تحمل عنوان عاصفة Une Tempête، وغيرها من "الأجساد المناهضة للاستعمار")، كما يشير إلى اعتماد هذه المعالجات على النص المصدر باعتباره "نموذجاً تأسيسياً في تاريخ النزعة الاستعمارية الأوروبية" (Cartelli 1989:101). يناقش كارتيلي مسرحية حبة قمح (1967) للكاتب الكيني ناجوجي واثيونجو ، وبطل المسرحية الذي تتقاطع شخصيته مع النص المصدر (فهو يعمل على إنجاز كتاب يحمل عنوان "بروسبير

* الجماعة التأويلية interpretive Community مصطلح سكه الناقد الأمريكى المعاصر ستانلى فيش (١٩٢٨-) للإشارة به إلى جماعة القراء/القاد التي تتشارك الاستراتيجيات القراءة ، وآليات التأويل. [المترجم]

في أفريقيا")، كما تتقاطع مع النص الاستعماري التأسيسي "الآخر"، وهو رواية كونراد قلب الظلام (Cartelli 1989:101-107). إن الموقف الذي يتبناه ناجوجي في عمله كما يتصوره كارتلي هو ما يلي:

إن القراءة "الصحيحة"، تاريخيًا أو نقديًا لمسرحية العاصفة والتي تحصر النص في "لحظة إنتاجه الأولى"، قد لاتخدم سوى اهتمامات عالم الآثار القديمة، وهي قراءة توثق "اشتباكًا" مزعومًا مع الخطاب الاستعماري على نحو لا يؤثر تأثيرًا ملحوظًا وإيجابيًا على ما حدث من تطورات لاحقة في الممارسات الاستعمارية.

(1989:107)

على الرغم من كل الارتباكات والتناقضات التي نتلمسها في تحليلاتنا "للحظات الأصلية الأولى" التي تمخضت عن المسرحية يتضح لنا أن النص كانت له حياة أخرى لاحقة مختلفة، وقد ظهر توجه نقدي آخر ركز اهتمامه على إنتاج تاريخ التلقى الخاص بالمسرحية .

إن مثل هذه التحليلات بالإضافة إلى العديد من النصوص الأخرى الأساسية التي تعيد كتابة ومعالجة مسرحية شكسبير هي التي جعلت هوارد فيلبرين Fel-perin وآخرين يقولون عن ثقة بأن مسرحية العاصفة ذات توجه "مابعد استعماري" (1990:173). وكما يشير فيلبرين نفسه تم تمثيل كاليبان في المائة والخمسين عامًا الأخيرة بوصفه أحد سكان استراليا الأصليين، وبوصفه هنديًا أحمر، وبوصفه أحد سكان جزر الهند الغربية، وبوصفه هنديًا، وأفريقيًا، ومن سكان جزر البوير، و "منتميًا إلى الجمهوريين الحمر" وبوصفه "الحلقة المفقودة"

فى نظرية التطور، و "أحد المغول" ، وبوصفه "أيرلنديًا" (1990:175).^(١٢) فضلاً
عن هذه الهويات المتباينة التى تلبست كاليبان فى العروض المسرحية، فإن
شخصية كاليبان أصبحت محوراً لمراكمة تاريخ ثقافى مفصل ومعقد يكفى لجعل
هذه الشخصية موضوعاً لكتاب يبلغ عدد صفحاته ٢٩٠ صفحة (Vaughan and
1991). ينظر مؤلفا هذا الكتاب إلى كاليبان بوصفه دالاً لا يستنفذ ،
وبوصفه توالداً يستعيزان به عن "عالمية شكسبير التى لا يضاهيها شيء"
(1992:171). يختم فيلبرين ملاحظاته بالقول :

إن كان فضح الخطاب الاستعماري وتفكيكه قد غيرا قراءتنا
لمسرحية العاصفة فمن المؤكد أنهما لم يؤديا بنا إلى التوقف
عن قراءة العاصفة، أو إنتاج عروض مسرحية عنها ، أو
تدريسها فى كل المستويات الدراسية، أو أيًا من الممارسات
المؤسسية والثقافية التى تشكل التراث المعتمد، وتعمل
على تدويمه.

(1990:180-181)

ذلك التحليل صحيح دونما شك ، وهذه الشبكة من العلاقات- وعلى وجه
الخصوص رسوخ ما يسمى بالنصوص الأصلية لشكسبير أمام عمليات إعادة
الكتابة الفزيرة- هي التى يجب أن تلتفت إليها الكتابات النقدية ، وتوليها
عنايتها. فضلاً عن ذلك نحن بحاجة إلى أن ننتبه إلى ما يمكن أن تتمخض عنه
عملية تمثيل علاقة الذات بالآخر فوق الخشبة متجسدة فى العلاقة بين
بروسبيرو وكاليبان من تبسيط لهذه العلاقة .

يلحظ فيلبرين أن "الجماعة المقهورة التي لم يوظف كاليبان للتعبير عنها حتى الآن هي جماعة النساء- وهي فكرة قد يكون وقتها قد حان (وعلى ما نأمل) ومضى " (1990:175). لا تغرينى كثيراً صيغة الجمع التي يستخدمها فيلبرين عندما يقول نأمل ، ويجعل نفسه جزءاً من هذه الهوية الجمعية، ولكن مع ذلك أجد تعليقه ذا دلالة في انتباهه إلى حالة اللامبالاة فيما يتعلق بالنساء في المسرحية.^(١٢) إن قوة المجاز المرتبط بالعلاقة بين بروسبيرو وكاليبان أدى إلى غض الطرف عن فضاءات أخرى في مسرحية العاصفة تتعلق بالاستعمار الأبوي، كما أن النساء في المسرحية (ميراندا ، وسيكوراكس الغائبة/ الصامتة نصاً). لم يتم قراءة شخصياتهن باعتبارهن مشاركات في تشكيل (و زعزعة) ما يعرف بالتنافس الذكوري ذي الطابع المهيمن . حتى هؤلاء النساء - كما يقول ستيفن أورجل- يشكلن جزءاً من "الشخصيات البدائل، والعائلة الشبحية التي يخلقها بروسبيرو" والتي هي جميعاً نتاج "لغياب الزوجة، والأم في المسرحية" (1986:51).

يحاول براون فهم مواطن الارتباك والتناقض في نص شكسبير، فيجد أنه يشير إلى المعانى الضمنية التي تتطوى عليها أشكال السلوك الجنسي في النسق الاستعماري. ويشير براون بشكل له دلالة إلى أن افتقار السكان الأصليين إلى التمدن يتضمن حيازتهم "لطاقات جنسية لا تعوقها قيود" (1985:50)، وهو ما يعنى أن المستعمر أدخل ضمن نظامه الهيكلي التحكمي تنظيمًا لرغبة جنسية منفلة" (1985:51) . ويتجسد ذلك بطبيعة الحال في مسرحية العاصفة عند سرد محاولة كاليبان اغتصاب ميراندا ، ابنة بروسبيرو :

هناك شخصية ميراندا ، سيدة القصر ، ذات السمات المعجزة،
والعذراء، وهناك شخصية كاليبان، آكل لحوم البشر، ذو
السمات الهمجية. أما من يتسلط علي الاثنين فهو بروسبيرو
العالم بالأسرار الذي تتحصر وظيفته في الحفاظ على الحدود
الفاصلة بين إمكانات كل من الشخصيتين ، كما ينسب إلى
كاليبان كل ما هو دنيء، و همجي، أما ميراند فينسب إليها كل
ما هو مهذب ، وبحاجة إلى الحماية.

(Brown 1985:62)

في المواجهة الأولى بين الشخصيات الثلاث بروسبيرو، وميراندا، وكاليبان ،
نجد أن السيد يؤكد على ضرورة الهيكلية الجسدية العنيفة لهذا التابع:

لقد أفحشت في الكذب با أكذب العبيد
يا من تؤثر فيه العصا، ولا يجدى معه المعروفه! لقد عاملتك
على ما أنت عليه من خسة بتلطف يليق بالبشر؛ وأسكنتك
في مخدعي الخاص، حتى اليوم الذي هممت فيه بانتهاك
شرف ابنتي. *

(I,ii,346-350)

كارتيلي على حق عندما لاحظ أن غضب بروسبيرو يرجع إلى حديث سابق
على هذا المشهد يزعم فيه كاليبان لنفسه سيادته على الجزيرة، وهذا الغضب
من جانب بروسبيرو يتزايد عند محاولة كاليبان اغتصاب ميراندا ، وهي محاولة

* رجعت في ترجمتي لهذا المقطع إلى ترجمة باكرة، ومائزة، وهي تلك التي وضعها محمد
عفت القاضي (سابقاً بالحاكم الأهلية- كما يقول غلاف الترجمة) والصادرة عام ١٩٠٩ .
[المترجم]

لا ينكرها (1989:110). على هذا النحو فإن محاولة الاغتصاب لا تكتسب دلالتها إلا بوصفها قرينة على همجية هذا التابع، أى على عدم استجابته للتلف الذى يليق بالبشر" وميله إلى الانفلات الجنسى. ويرى إريك تشيفيتز أننا لابد أن نلتفت إلى هذا المشهد لا بوصفه مشهد عنف، وإنما بوصفه مشهداً دالاً على "إخفاق فى التعلم، حيث نجد هذا الهمجى بما فيه من طبيعية غير قادر على عبور حد الترجمة، واكتساب فصاحة البلاغة الاستعمارية" (1991:172). إلا أننا إذا قصرنا قراءتنا على مجرد التضمينات التى ينطوى عليها المجاز الخاص بعلاقة كاليبان بيروسبيرو، فإننا نخفق فى تعيين قضية أخرى من القضايا المربكة فى عصر النهضة، ألا وهى التهديد بتلوث الدماء الارستقراطية، تلك الطبقة التى كان الوهن قد بدأ يصيبها. كذلك فإن عدم اليقين السائد بخصوص ثوريت السلطة، والتهديد الذى تحمله طبقة التجار التى تتزايد سلطتها من الناحية الاقتصادية تم تجسيده فى صورة الاهتمام الشديد (على خشبة المسرح، وخارجها) بالجسد الأنثوى (المتاسل).^(١٤)

واقع الحال أن الفعل الدرامى فى مسرحية العاصفة يعبر صراحة عن حق بيروسبيرو فى السيادة على الفضاء الجغرافى، وذلك فى مواجهة طبقتين من المتعدين (السكان الأصليين، والمتمردين الذين تحطمت بهم السفينة، والقادمين من مدينته ميلانو)، كما يعبر عن حقه فى ترسيخ، وإقرار سلطته من خلال إخضاع العبد، وإخضاع ابنته. عندما تتأكد السلطة فى يد المستعمر، فحينئذ فقط يصبح على استعداد للتحكم فى الفضاءات التى لا يمكنها أحد (مثل الجزيرة، وجسد ابنته). تشكل ميراندا إذاً فضاءاً استعماريًا، تمامًا مثل الجزيرة

التي نشأت عليها، كما أن جسدها القادر على التنازل والتوالد يضمن لوالدها استعادة سلطته المفقودة في ميلانو. يعرض بيتر ستاليبراس على نحو مقنع لتلك الفكرة القائلة بأن "جسد المرأة" في الخطابات المطروحة في إنجلترا في أوائل العصر الحديث "كان بمثابة خريطة رمزية للفضاءات "المتحضرة"، والفضاءات الخطرة التي كان يتحتم استعمارها في ذات الآن" (1986:133). إن تقاطع القناعات الأيديولوجية التي تمارس تأثيرها على كل من هذه "الفضاءات"، فضلاً عن الغموض الذي يكتنف جسد المرأة بوصفها خريطة رمزية تشكل جميعاً مجالاً هاماً جديراً بمزيد من الاستقصاء، وإن كان قد تعرض لبعض التجاهل.

تتعرض لورا دونالدسون Donaldson في دراستها الموحية التي تحمل عنوان *العرق والجنوسة وبناء الامبراطورية* - تتعرض لما نسميه "عقدة ميراندا" وترى دونالدسون أن "السؤال المحوري الذي تثيره عملية الجمع بين ميراندا وكاليبان... هو : لماذا لم يتمكن هاتان الضحيتان اللتان جنى عليهما النسق الذي فرضه بروسبيرو من "رؤية" أحدهما الآخر" (1992:16). ترى دونالدسون أن محاولة كاليبان اغتصاب الممتلكات القانونية التي يحوزها المستعمر (بكسر الميم) تمنحه كلاً من "العدالة الشعرية" poetic justice و "سلطة غير مباشرة"، ونتيجة ذلك أن واحد "دخول كاليبان طرفاً في الامبريالية، والذكورية بوصفه جانٍ ومجنى عليه في آن يجعلنا نسأل أية محاولة لتشكيله بوصفه "الآخر" المستعمر (بفتح الميم)، والمتجانس (1992:17). يشكل هذا التصور رؤية أكثر عمقاً (تأخر طرحها فترة طويلة) وتصحيحاً لنشائية الذات/ الآخر التي كانت تفرض فرضاً على علاقة بروسبيرو بكاليبان ؛ ومن ناحية أخرى هناك ضرورة أيضاً لفحص

الدور المزدوج الذى تلعبه ميراندا على نحو مشابه. إن كانت ميراندا قد خضعت لعملية تشيؤ جنسى من جانب كل من المستعمر والمستعمَر، فهي تتعرض أيضاً للتدجين بفعل أدوات السيطرة التى يحوزها أبوها (و زوج المستقبل)، بقدر ما تصبح هى ذاتها إحدى هذه الأدوات. ومن الأهمية بمكان هنا أن نلاحظ أنه عندما يرد كاليبان على تهمة الاغتصاب بالقول "آه، آه، ليت الأمر كان قد قضى! / لو لم تحل بينى وبين مرامى، لكنت قد أعمرت الجزيرة بنسل كاليبان" (I,ii,351-353) فإن ميراندا هى التى ترد على دفاعه هذا بالقول :

سَحَقًا لَكَ أَيُّهَا الْعَبْدُ الْمُقْبِيت
يَا مَنْ لَمْ تَظْلِفْ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَسِيرِ
كَوْنِكَ مَصْدَرُ كُلِّ شَرٍّ لَقَدْ رَثَيْتُ لِحَالِكَ،
وَأَجْهَدْتُ نَفْسِي فِي تَعْلِيمِكَ النُّطْقَ، وَلَمْ تَكُنْ لَتَمُرَّ سَاعَةٌ
دُونَ أَنْ أَلْقَنَكَ شَيْءًا: وَعِنْدَمَا كُنْتُ عَاجِزًا أَيُّهَا الْهَمْجِي
عَنِ التَّعْبِيرِ عَنْ مَقَاصِدِكَ، وَلَمْ تَكُنْ تَعْرِفُ سِوَى غَمْفَةٍ
الْبَهَائِمِ الْعَجْمَاءِ، مَنَحْتُكَ الْكَلِمَ الَّتِي تَقْضِي بِهِ
بِمَكْنُونِ نَفْسِكَ.*

(I,ii,353-359) (١٥)

يبدو من المناسب تمامًا هنا أن تكون ميراندا هى الأداة فى تعليم المدنية من خلال اللغة (وهى بذلك تشكّل تَبَيُّؤًا بالطابع الجنوسى الذى اكتسبه التعليم فى إنجلترا فى العصر الفيكتورى الذى غلب عليه الطابع الاستعماري الواضح)،

* تستند المؤلف إلى الطباعات التى تنسب هذه السطور إلى ميراندا .

والتأكيد هنا مرة أخرى على "غمغمة" كاليبيان التى لا يمكن سماعها إلا عندما تترجم إلى الخطاب الخاص بها؛ "وهكذا تمتثل ميراند للمتطلبات المزدوجة للأنوثة فى إطار ثقافة السيد : عندما تتحمل المرأة البيضاء بعضاً من أعباء الرجل الأبيض، فهى لا تفعل شيئاً سوى التأكيد على تبعيتها" (Loomba 1989:155) . (١٦)

موجز القول أن علاقة ميراندا - كاليبيان تبرز الازدواجية، ليس فقط فيما يتعلق بشخصيات المسرحية الأخرى، وإنما فيما يتعلق بتواطؤ القارئ/المتفرج فى عملية التركيز على جوانب معينة فى هذه العلاقة . إن النتائج التى يتمخض عنها هذا الوعى بالذات تشكل الموضوع الذى تعالجه آن طومسون فى تناولها لدور ميراندا . ترى طومسون أن "قراءتها للمسرحية بوصفها امرأة، وبوصفها منتمة إلى النزعة النسوية" قد يدفعها إلى البحث فى التمييز للجنسى الواعى ، وغير الواعى الذى انطوى عليه تاريخ التلقى النقدى لهذه المسرحية، وتاريخ تقديمها فوق المسرح . أما إذا قرأت المسرحية بوصفها شخصاً بريطانياً، فلن يكون ضميرى مرتاح تماماً ، ذلك أن النساء والرجال على السواء أفادوا (ولازالوا) من تلك النزعة الاستعمارية التى تتجسد فى أوضح صورة لها فى مسرحية العاصفة" (1991:54). ذلك الإقرار بالتواطؤ يستثير تساؤلين كما ترى طومسون :

هل بالإمكان مسرحية نص العاصفة بحيث يعبر عن رؤية تقارب

القراءة النسوية للنص (دون إعادة كتابته، أو إضافة شئ من

قبيل الإيبيلوج الذى وضعه ليننجر)، الأمر الثانى هو : ما المتعة

التي يمكن أن تجتنيها امرأة منتمية إلى النزعة النسوية من
هذا النص سوى تلك المتعة البائسة المتمثلة في الإحاطة بكافة
أنساق الاستغلال التي ينطوى عليها؟^(١٧)

(1991:54)

إن صياغة استجابات إيجابية للتساؤل الثاني الذي تطرحه طومسون أمر
ينطوى على مخاطرة في تصوري ، خصوصًا أنها تحاول في تساؤلها الأول
تحجيم درجة "إعادة الكتابة التي يمكن تحقيقها (وكان لسان حالها "هذا نص
لشكسبير)". ويبدو لي أن المرأة، والمنتمية إلى النزعة النسوية يمكن أن يستخلصا
قدرًا كبيرًا من المتعة، وذلك من مجرد فعل إعادة كتابة النص ذاته. كذلك فإن
إمكانية الاستجابة بالإيجاب للتساؤل الأول من شأنها أن تؤكد على استبعاد كافة
التحليلات النقدية تقريبًا التي أشرنا إليها هنا، كما تؤكد على استبعاد مشاركة
الجسد المؤدى.

في ختام معالجتهم المسرحية العاصفة بوصفها نصًا استعماري النزعة يذكر
كل من باركر ، وهالم قرائهما بالآتي :

إن الطابع المسرحي سيؤثر أيضًا في هذا النص [وخطابه،
خصوصًا الخطاب الاستعماري] على نحو معين، وذلك بأن
يؤدي إلى خلق حالة من حالات المماسفة، وذلك من خلال
الغياب الحتمي (والبنائي) لتعليقات المؤلف المباشرة؛ وهذه
المماسفة تشكل علاقة معقدة مع النزوع المعاكس لدى الجمهور
(وهو نزوع بنائي أيضًا) إلى التوحد مع الشخصيات المقدمة -
وذلك من خلال اللفة ، ومواضع المسرح - في صورة أبطال،
وبطولات يظل هناك الكثير من الجهد الذي يمكن بذله فيما

يتعلق بالكشف عن العلاقة المفصلية بين العرض الذى يقوم
على خطاب معين، وطريقة تقديم هذا العرض.

(1985:204-205)

إن الاهتمام النقدى الكبير الذى أولته المادية الثقافية والتاريخانية الجديدة
للعرض الذى يقوم على خطاب معين انطوى على قصور شديد للغاية، وهو
تجاهل (بشكل يكاد يكون دائم)، بل ونفى الطريقة التى يقدم بها العرض بشكل
صريح أو مضمّر : "إن ما يتم حذفه - أو إقراره- هو الصياغة المسرحية لذلك
النوع من المسرح" (Francis Barker 1984:17). فى لحظتنا الحاضرة أيضاً تؤكد
مواضيعات الفرجة المتعلقة بالنص الشكسبيرى على المكانة المتميزة لدلالة الكلمة
والنص وهو ما ظلت هذه المواضيع تؤكد عليه لفترة طويلة، (حتى لو عوملت
الكلمة بوصفها غياباً - ذلك أن الجهاز الثقافى الخاص بشكسبير يكمن بشكل
قوى خلق أية صيغة من صيغ إعادة إنتاجه)، وإذا ما تجاوزت طريقة تقديم النص
الشكسبيرى هذه المواضيع المفروضة مسبقاً يفسخ تعاقد الفرجة. من بين
تجليات هذه المواضيع المفروضة التى تتسم بالمغالاة، هو ما نجده فى الممارسة
النقدية عندما يزعم هالم بأن كاليبان "لا يمكن أن يوجد إلا داخل الخطاب: فهو
يتجاوز حدود التمثيل بشكل جوهرى" (1981:72) ^(١٩) - وهو زعم غريب من جانب
هالم عن شخصية يفترض أن طريقة تشكيلها وتجسيدها لا تتم إلا من خلال
ممثل فى مسرحية .

الجسد المشهدى

ثق أن كلامك هذا يجلب عليك الليلة التشنجات
ووخزات الجنبين التى تقض مضجعك ، ويجلب
عليك الجان تفعل فعلها فيك طوال الليل ، فتلسعك
لسعات تقارب فتحات قرص العسل ، ولكنها أشد " إلماً
من لسعات النحل.

(بروسبيرو فى العاصفة I,ii327-331)

إن ميراندا بثوبها الذى لا يكاد يخفى عريها جميلة وضاءة،
تضيء شمس الصباح الساطعة نصفها الأعلى، فتلقى بظل
عميق تحت ثدييها، ويطننها. شعرها يهب.

ويحمى جنبها وظهرها كوكبة من شخصيات الأساطير الذين
يرمقونها ، ويتسمون لها منتظرين- وواحد أو اثنان منهم
يصدر عنهما أبسط الايماءات الجنسية، كما يهب ثرى
الحصاد الذهبى قوياً.

٤٦-٧ إننا نراقب علامات عدم الفهم ترسم على وجه
فرديناند . ويطير إرييل حوله حاملاً كتاب الحب الذى يتثبت
منه بسرعة من حقيقة ما ، ثم ينتزع قبعة فرديناند العريضة
... ويهمس فى أذنه اليسرى (ويلقنه بروسبيرو الكلمات):

بروسبيرو (وهو يؤدى إرييل) : آه، أنت تتساءل! يكرر فرديناند
كلمات إرييل بوعى متزايد، ونحن نراه، وهو يتلفظها، وإن كان
بروسبيرو- مرة أخرى- هو الذى يتكلم .

(بيتر جريناواى - كتب بروسبيرو 1991:104) (٢٠)

كما يتضح من هذين الاقتباسين، فإن العلاقة بين العرض الذى يقوم على خطاب معين، وطريقة تقديمه ليست علاقة معقدة فقط، وإنما علاقة محورية. وحتى نعمن النظر فى تمثيل الجسد الذى أفرزه الاستعمار، وذلك من خلال العاصفة (وهى نص ينظر إليه بوصفه عرضاً) يمكننا أن نشير أيضاً إلى الأفكار التى كانت رائجة عن الجسد فى الوقت الذى قدمت فيه المسرحية للمرة الأولى. يقرر فوكو بكل ثقة فى مستهل كتابه تاريخ الممارسة الجنسية (المجلد الأول) أن القرن السابع عشر كان "زمن الإيماءات الصريحة، والخطاب الذى يخلو من الحياء، والتعديات العلنية... لقد كان زمناً كانت الأجساد فيه "تستعرض نفسها" (1978:3). وإن كانت العاصفة تفتقر إلى هذه المبالغة فى استعراض الجسد (وهو أمر شائع فى العديد من المسرحيات اليعقوبية المعاصرة لها)، إلا أنها تحيل بشكل دائم إلى تشريح الجسد، وعلاقة ذلك الوثيقة بالأداءات الخطابية -discursive performances الخاصة بالشخصيات التى تمثلها المسرحية. فى مشهد "المقابلة" بين الأب والابنة (I,ii) على سبيل المثال- وهو أول مشهد تمثل فيه المسرحية شخصيتى بروسبيرو وميراندا - سنجد أن اللغة التى يستخدمها بروسبيرو تلفت الانتباه إلى الجسد الذى يخاطبه : "أخبرنى قلبك المسكين بأن أذى "لم يقع" (14-15)؛ "مدى يدك/ وانزعى عني ردائى السحري" (23-24)؛ "امسح عيني، واهدأى بالأ" (25)؛ ولقد حانت الساعة الآن ؛/ وفى اللحظة افتح عيني؛/ وأطعنى، وأنصتى" (36-38).^(٢١) إن هذا الزخم فى الإشارة إلى ما هو جسد يخدم غرض العرض من نواح عدة : ذلك أن هذا يتيح للممثلين شفرة للإيماءة، والتمثيل الجسدى ؛ كما يمد المتفرج بدليل للفرجة؛ والأهم من ذلك، أن هذه الإحالة المكثفة توجه اهتمامنا إلى منظر الجسد الأنثوى الذى

"يشكل داخل النسق الجنسى، الفرى، الذكورى الأبيض ساحة عراق تحتدم عليها صراعات غير تلك التى تخص المرأة" (Jacobus eal.1990:2) . تتطوى قصة بروسبيرو على قناعته بواجب البنة من ميراندا تجاهه ، والذى يتمثل فى جسدها المادى الذى يتعرض للتسليع. إن هذا الجسد الأنثوى نفسه، فضلاً عن المعرفة التى يحوزها بروسبيرو هما اللذان سيضمنان استعادته لسلطته فى المركز الاستعمارى.

يؤكد فرانسيس باركر على أن الجسد الذى يتعرض للهيكلة فى القرن التاسع عشر هو "نقطة الارتكاز المحورية، والنقطة التى تتقاطع عندها قوة الخطاب، والقوة المادية، والتى تشكل جميعاً هذا العالم بوصفه موضع الخطر والتطلع الذى تشهد له النصوص اليعقوبية بشكل متكرر" (1984:23). منذ اللحظة الأولى التى يمثل فيها جسد ميراندا نجده ظاهراً على نحو واع، وبشكل يجعل الإحساس "بالخطر والتطلع، حاضراً لدى الجمهور على نحو مباشر ومتواصل. ولكن بأى معنى من المعانى يمكننا (كجمهور معاصر) أن نقرأ هذا ؟ ولعله من المفيد هنا أن نقتبس بشكل كامل التحذير الذى يطلقه باركر بشأن عدم قدرة الممارسات التمثيلية فى القرن العشرين على تشفير وتحقيق هذه القابلية للظهور visibility:

إن الجسد اليعقوبى - الذى يمثل بالتأكيد موضوعاً لرغبات مريضة - يتوزع بشكل كامل، ودون انتقاص على مسرح يشغل مكان المركز سياسياً ، وثقافياً، وذلك بالمقارنة مع هامشية المسرح اليوم ؛ وبعيداً عن المسرح فإن هذا الجسد يوجد فى عالم يختلف تنظيمه الداخلى المعقد للغاية اختلافاً تاماً عن

التنظيم الخاص بعالمنا، ولا يرجع ذلك فقط إلى الدور الذي يلعبه هذا الجسد في ذلك العالم . إذا نظرنا إلى هذا الجسد بكل ما فيه من معنى من زاوية نظرنا الآن حيث الجسد خطيئة، لوجدنا أن هذا الجسد اليعقوبي جسد حسي لا زال يملك طاقة (على الرغم مما تعرض له لاحقاً من محو من قبل النزعات الميتافيزيقية) قادرة على إضاءة المشهد، وإثارة الاختلاف ، واستتفار الشعر. إن هذا الجسد المشهدي الواضح الصريح هو التعبير الصحيح عما اعتبرته البرجوازية أمراً واجب النسيان.

(1984:25)

إن كانت العروض المسرحية التي ظهرت في الفترة اللاحقة على القرن السابع عشر قد قصرت جسد ميراندا بشكل أو بآخر على ذات وموضوع الحب الرومانسي الذي تستند شفراته إلى مبادئ النزعة الإنسانية الليبرالية، فإن التمثيلات السينمائية للجسد ذاته حاولت بشكل أكثر وعياً أن تجعله أكثر وضوحاً، وبروزاً. تكشف المقتطفات المأخوذة عن سيناريو جريناواي عن جسد يتم تحويله إلى موضوع بشكل واضح، وهو جسد ليس فقط موضع نظر الجمهور، وإنما موضع نظر فرديناند، وأبيها أيضاً . إن أرييل فقط هو الذي يعتيريه التشوش في إشارته إلى النص الذي لا بد أن يستخدمه لكي يمنح هذا الجسد أداءً يستند إلى خطاب معين ، ومن ينتهك الإطار الموضوع، ويشير إلى ظروف تلقى جسد ميراندا .

في هذا الإطار ذاته، ولكن في فيلم ديريك جارمان عن مسرحية العاصفة (1980) نجد ميراندا ، وفرديناند يواجه أحدهما الآخر وهما جسدان عاريان ،

وذلك فى إحياء إلى الرغبة الجنسية التى على بروسيرو أن يعمل جاهداً لهيكلتها والتحكم فيها لصالحه . وبغض النظر عن الصياغة المسرحية الواضحة لقراءة كل من فرديناند وميراندا لجسد أحدهما الآخر - وهما قراءتان متزامنتان، ومحددتان، فإن الأمر الواضح هو أن هذه الصياغة المسرحية تعمل على تدويم السيادة. رغم ذلك يحاول جارمان تقديم قراءة نقدية لـ "الطاقة" الحسية المرتبطة بفرديناند وميراندا ، وذلك بغية التأكيد على فكرة "الحب الرومانسى"، ويفعل جارمان ذلك من خلال اختياره لـ "تويا ويلكوكس Wilcox كممثلة، ومن خلال توقيعه على التتر باعتباره منتج لأفلام جنس مثلية تقدم أساساً للمتفرجين من الشواذ. إن اختيار ويلكوكس فى دور ميراندا يحرز تأثيراً خاصاً ذلك لأنها عام ١٩٨٠ كانت مغنية ، ومؤدية شهيرة (ومن ثم ظاهرة) لموسيقى البانك Pnnk. إن ارتباط جسدها بحركة تعالقت مع أنماط السلوك الاجتماعى المتحرك، بل والعنيف غالباً تعبيراً عن رفض القيم السائدة، يجعل هذا الجسد (بوصفه الفضاء الأساسى الذى توسم من خلاله بأنها فتانة من فنانى البانك) يقف حائلاً دون الصياغة الرومانسية لشخصية ميراندا ، ودون هذا التناسب والتوافق مع شخصية فرديناند، الذى يبدو طبيعياً فى ظاهره.

هناك مشهذان فى العاصفة يجسدان العقاب الذى يتم إنزاله بالجسد عندما ينظر إلى ممارسته الجنسية على أنها فى غير موضعها، أو فى غير زمنها . فى تمثيل مزدوج لما يسميه فوكو "تكنولوجيا الجسد السياسية" (1979:26) نرى المدى الذى يمكن أن تكون خلاله سلطة بروسبيرو متوقفة على النظام الناجح المفروض على كافة الأجساد الخاضعة له . يستهل المشهد الثانى من الفصل الثانى بكاليبان وهو يحمل حمولة من الخشب ، ويتحدث مباشرة إلى الجمهور:

صبت عليك يا بروسبيرو جميع الأبخرة السامة التي تسحبها
الشمس من البطيحات والمستنقعات، والوهجات النتنة وتراكت
عليك حتي تجعلك وبياءاً واحداً إني أسبه وألعنه ولو سمعتني
عفاريته ، أنى لا أقدر على منع نفسى عن سبه، ومع ذلك فلو
سمعونى لا يأتون إلى إلا إذا أمرهم أن يأتوا لتعذيبى وإزعاجى
بهيأتهم المخيفة فيوقعونى فى الأوحال، أو يتشكلون لى فى
هيئة شعلة مضيئة تلمع من بعيد فى الليل الحالك فاتبعها
لاهدى فأضل السبيل، إنه يطلقهم على أقل شيء يحصل
منى، ويسلطهم على فيحضرون لى أحياناً بهيئة قرود كاشرة
عن أنيابها فتعلملنى بصراخها وصياحها، وآخر الأمر تعضنى
عضاً، وتارة يظهرون فى هيئة القنafd تتكور فى طريقى فلا
أدوس إلا على أشواكها، وتارة فى هيئة الثمابين تلتف على
جسمى وتقر فى وجهى حتى أجن جنوناً . *

(ii,II,1-14)

إن تعريض الجسد للتعذيب ، أو حتى التهديد بتعريضه للتعذيب يضمن
مشاركة كاليبان فى نظام الحكم الذى يفرضه بروسبيرو، كما أن فرض نظام
عقابى مجدول زمنياً من شأنه أن

يضعف قوى الجسد (فيما يتعلق بالنفع الاقتصادي له)،
ويضعف من هذه القوى ذاتها (وذلك فيما يتعلق بالخضوع
السياسى). موجز القول أن هذا النظام العقابى يفصل السلطة
عن الجسد؛ وهو من ناحية يحول هذه السلطة إلى "قابلية" أو

* عن ترجمة محمد عفت القاضى- مرجع سابق . [المترجم]

"قدرة" يسعى إلى مضاعفتها؛ ومن ناحية أخرى يعكس مسار الطاقة، والسلطة الناتجة عنها بأن يحولها إلى علاقة إخضاع صارمة .

(Foucault 1979:138) (٢٢)

يُستهل المشهد التالى بفرديناند وهو "يحمل جذعاً من الحطب". ليست المماثلة هنا فقط فى المهمة التى يقوم بها كل من كاليبان وفرديناند (وهى مهمة يتحكم فيها بروسبيرو وينظمها فى الحالتين)، وإنما المماثلة أيضاً ، تعكسها ردود فعل فرديناند ("دنىء" ، "ثقيل" ، "كريبه"). إلا أن فرديناند راغب كل الرغبة فى استعادة آلامه فى صورة "استعداد" أو "قابلية" وذلك فى اللحظة التى تتحدد فيها معالم هذه المهمة من خلال الحضور الحسى لميراندا :

إن روحى هى التى تخاطبك الآن
إنى منذ رأيتك
طار قلبى متعلقاً بخدمتك، ملازماً لك
وهو الذى قيدنى فى هذه العبودية، فلأجل خاطرك
رضيت أن أكون حاطباً ، وصبرت على ذلك . *

(III,i,63-67)

وعندما نلاحظ هذه المهمة المتكررة سنجد أن المهمة الأولى التى يؤديها كاليبان والتى لا تقر به من الجسد الجنسى لميراندا تؤدى دون رغبة ، ولكن قسراً؛ أما المهمة الثانية التى يؤديها فرديناند، فلأن ورائها وعد بالجسد الجنسى

* عن ترجمة محمد عفت القاضى، مع بعض التصرف . [المترجم]

لميراندا فهي تؤدي طواعية -يتبدى أمامنا مرة أخرى وبشكل ملحوظ شعورًا بالتناقض حيال محور السلطة- المعرفة الذي يتجسد مسرحيًا من خلال تمثيل ثلاثة أجساد يتم هيكلتها (كاليبان، وفرديناند، وميراندا). وإذا اعتبرنا استعداد فرديناند لأن يكون خادمًا بمثابة خدمة لمصالحه أيضًا، فيمكننا أن نتذكر هنا أن الروح التي يعتبرها فضاء الحقيقة هي على وجه الدقة "سجن للجسد" (Foucault 1979:30).

وهكذا فإن استعراض الجسد المخضع يشكل فضاءً دائمًا للتأكيد على سلطة بروسبيرو . فضلاً عن ذلك فإن مثابة صاحب الأرض الأصلي على التمرد ضد هذه الهيكلية الإمبريالية تمثل طاقة ضرورية لنجاح هذا المشروع الاستعماري. حتى في اللحظات التي تبدو فيها لغة المسرحية وكأنها توحى بوجه إنساني الطابع، فإن إنتاج الأجساد المؤدية يؤكد على الإفصاح عن القناعات التي يقوم عليها مثل هذا الخطاب. إن كان هذا النص الذي ينتمي إلى القرن السابع عشر يفصح عن عملية الهيكلية الجسدية الناشئة، والتي يتطلبها الاستعمار، فلا يدهشنا أن هذا النص ذاته جذب إليه اهتمامًا كبيرًا فيما يتعلق بابتداء الجسد النقيض للاستعمار .

الجسد النقيض للاستعمار

إننا الهجناء الذين نسكن هذه الجزر ذاتها التي سكنها كاليبان نرى الأمور بوضوح شديد : لقد غزا بروسبيرو الجزر ، وقتل أسلافنا ، واستعبد كاليبان، وعلمه لغته لكي يصبح ما يقوله مفهومًا . ما الذي يمكن أن يفعله كاليبان سوى استخدام هذه اللغة ذاتها - فهو لا يملك لغة أخرى اليوم ... لا أعرف مجازاً

آخر أقدر على التعبير عن موقفنا الثقافي، وعن واقعنا .

(Roberto Fernandez Retamar, "Caliban", 1971:14)

كاليبان : ادعنى "س" . ذلك أفضل. مثل الرجل الذى يفتقر
إلى اسم. أو إن شئت مزيداً من الدقة، مثل رجل سرق منه
اسمه . أنت تتحدث عن التاريخ... حسناً ، هذا هو التاريخ،
ويعرفه الجميع! كل مرة تتادبنى فيها أتذكر حقيقة بسيطة،
حقيقة أنك سرقت منى كل شىء، حتى هويتى! أو هورو*!

(إيمى سيزير - عاصفة - 1969:18)

هناك توثيق جيد لمحاولات الكتاب المنتمين إلى أمم مستعمرة (أو كانت
مستعمرة) معالجة مسرحية العاصفة. لا أهدف هنا إلى تكرار هذا التاريخ
بتفاصيله الكثيرة؛ وإنما ما يعينى أكثر هو إدراج عمليات تمثيل الأجساد
النقيضة للاستعمار ضمن المسح الذى أقوم به، كما يعينى أيضاً الرد على تلك
الفكرة القائلة بأن ما هو نقيض للاستعمار تم إبطاله وإبداله بما هو ما بعد
الاستعمار.

كما يشير روب نيكسون وآخرون، أصبحت مسرحية العاصفة نصاً تأسيسياً
بالنسبة لكتاب كل من الرواية، وغيرها فى دول العالم الثالث، ولاسيما أفريقيا،
وجزر الكاريبى. ^(٢٣) وكما يظهر نيكسون فإن هذه المحاولات التى أعادت كتابة
المسرحية على نحو نقدى كانت نتاجاً لظروف جيوسياسية وتاريخية معينة
سادت منذ أواخر الخمسينيات، وحتى أوائل السبعينيات؛ يقول نيكسون:

* صرحة الحرقية عند الأفارقة . [المترجم]

فيما بين عامي ١٩٥٧، و ١٩٧٣ حصلت الغالبية الكبيرة من المستعمرات الأفريقية، والغالبية الأكبر من المستعمرات الكاريبية على استقلالها؛ كما شهدت هذه الفترة ذاتها الثورتين الكويبة والجزائرية، والمرحلة المتأخرة من ثورة "ماو" في كينيا، وأزمة كاتانجا في الكنفو، وانتفاضة الكتلة السوداء في ترينيداد؛ وعلى نفس القدر من الأهمية شهدت هذه الفترة أحداثاً تفت في عضد القوة العسكرية من قبيل حركة الحقوق المدينة في الولايات المتحدة، وثورات الطلبة عام ١٩٦٨، وإذلال الولايات المتحدة أثناء حرب فيتنام. لقد تميزت هذه الفترة في أوساط المثقفين الكاريبيين والأفارقة بإحساس عام بالاستياء المتفعل.

(1987:5557)

وهكذا أصبحت العاصفة جزءاً من هذا المزاج العام ، وتم توظيفها عمومًا بغية إبراز شخصية كاليبان، وفي الوقت ذاته تعرية القناعات الاستعمارية التي تقف وراء "تكوين" بروسبيرو. لم تكن عملية إعادة النظر في النص في كثير من الأحوال مجرد مواجهة مباشرة مع النص الشكسبييري، وإنما استجابة أيضاً لكتاب أوكتياف مانوني Mannoni الذي يحمل عنوان سيكولوجية الاستعمار (١٩٥٠) *Psychologi de la Colonisation* والذي حمل عنواناً دالاً في ترجماته الإنجليزية حيث عنون بروسبيرو وكاليبان: سيكولوجية الاستعمار (١٩٥٦-١٩٦٤).

ينطلق مانوني من تحليله لأزمته مدغشقر فيما بين عامي ١٩٤٧ و ١٩٤٨، ويقترح من خلال ذلك أطروحة عن النزعة الاستعمارية تتأسس على عقدتين

متعارضتين: بروسينزو بعقدة الدونية؛ كاليبان = عقدة التبعية. وكانت النتيجة التي وصل إليها مانوني أن "ثورة مدغشقر لم تشتعل بسبب الرغبة في كسر نير العلاقة القهرية التي تتخذ صورة السيد - العبد وإنما اشتعلت بسبب استياء الناس من اخفاق المستعمرين (بكسر الميم) في الحفاظ على ذلك النير على نحو أكثر تماسكاً، ومنحهم الأمن الذي كانوا يسعون إليه" (Nixon 1987:563).

وكان مانوني نفسه في حقيقة الأمر يشغل وضعية الطرف الأكثر قوة في الأطروحة التي يقدمها ، ذلك أنه كان يعمل عالماً اجتماعياً لدى القسم العام للمعلومات في مدغشقر والتابع لفرنسا، ومن ثم لا يدهشنا كثيراً أن الذوات التي تخيل مانوني أنهم "شركاء راغبون في أن يكونوا طرفاً في عملية الاستعمار" (Nixob 1987:564-565) هم أنفسهم الذين يتوقون إلى مراجعة هذا الكتاب مثل مسرحية شكسبير التي يستلهم منها النموذج المعرفي.

على اعتبار أن محور هذا الفصل هو الجسد المؤدى ، أود هنا أن أفحص ما قد يعتبر أشهر ردود الفعل الإبداعية تجاه شكسبير من خلال كتاب مانوني، ألا وهو مسرحية ايمى سيزير التي تحمل عنوان عاصفة.

إن سيزير الذي ينتمى إلى جزر المارتينيك (وهي مثل مدغشقر جزيرة يحتلها الفرنسيون) يصوغ إطاراً مسرحيته يجعلها - مثلاً يشير عنوانها - قريبة، وإن لم تكن متماثلة مع النص المصدر، وهو مسرحية العاصفة .

الشخصيات

كما فى شكسبير

شخصيتان متبادلتان :	إرييل	عبد خلاسى
	كاليبان	عبد أسود
شخصية اضافية :	إيشو	شيطان-إله أسود

وهكذا يتضح لنا من النص القبلى نفسه النقاط التى يعيد سيزير التركيز عليها وفى المسرحية نفسها يكاد المجاز الخاص بعلاقة برسبيرو كاليبان يشغل زمن الخشبة، ومحور الاهتمام فيها ، وفى هذا الإطار يؤكد سيزير قائلاً :

كاليبان هو الرجل الذى لازال قريب الصلة ببداياته، والذى لم تتفصم بعد العلاقة التى تربطه بالعالم الطبيعى. لازال بإمكان كاليبان المشاركة فى عالم من العجائب، وإن كان سيده باستطاعته فقط خلق هذه العجائب من خلال معرفته المكتسبة.

(مقتبس فى 176:1972 Belhassen)

يبرز ذلك من خلال عرض الأقتعة الذى يقدم فى حفل زفاف ميراندا وفرديناند حيث يستدعى بروسبيرو آلهة وإلهات الأساطير الغريبة، ولكن العرض النقيض الذى يقدمه إيشو يقاطع عرض الآلهة الغريبة، ويهينها، ويبعدها بعيداً .

لم تكن كلمات كاليبان الأولى فى مسرحية عاصفة هى كلمات الإذعان للسيد، وإنما كانت صرخة الحرية الأفريقية : "أوهوروا أوهوروا" ^(٢٢)، كما أن كاليبان

(كما يتبين من المقتطف الذى يستهل هذا القسم) يرفض تسمية بروسبيرو له بالإنجليزية، ويطلب عوضاً عن ذلك أن يسمى "س". وكما ترفض المسرحية حضور الأساطير الغريبة، فإنها تتحدى أيضاً فرض تاريخ غريب معين، وذلك لكى تستبدل بمروية المستعمر (بكسر الميم) تراثاً نقيضاً يتجسد من خلال العرض. إلا أن النهاية التى يضعها سيزير لمسرحيته تتسم بالالتباس؛ ذلك أن بروسبيرو يترك حكم ميلانو فى يد أنطونيو حتى يستحوذ كل من ميراندا وفرديناند فعلياً على الحكم (1972:72)، ويبقى هو مع كاليبان: "وهكذا بكل بساطة.. يصبح كل من بروسبيرو وكاليبان ضروريين لأحدهما الآخر. يقول سيزير: "لا يمكن لبروسبيرو أن يعيش بمعزل عن كاليبان، مثلما لا يستطيع البيض أن يستقلوا عن السود فى عالم اليوم" (Belhassen 1972:177).

إن كانت مسرحية عاصفة تبدو أمثلة *Parable* واضحة إلى حد ما عن عمليات التحرير الأفريقى/الكاريبى^(٢٤)، فإن إعادة كتابتها للسمات الجسدية الخاصة بكل من إرييل وكاليبان تعمل على إبراز الأطروحات التى قدمتها حركات التحرير من الاستعمار. يتبنى كاليبان- الذى يمثل بوصفه "عبداً أسود، خطأ معارضاً وعنيفاً تجاه مستعمره. أما إرييل بوصفه خلاصياً فيعبر عن الإفساد الداخلى الذى يحدثه المستعمر (بكسر الميم) فى المستعمر (بفتح الميم)، وهو الإفساد الذى يجعل إرييل على ما يبدو يتخذ موقفاً أكثر تسامحاً (وهو موقف يظهره كاليبان بأنه فى غير محله، وساذج). يجسد المشهد الافتتاحى من الفصل الثانى نظام تراتبى للجنس الأسود، وهو ما يعزز ضرورة تبنى موقف المواجهة من جانب كاليبان، ويجعل تفاؤل إرييل أمراً مثيراً للسخرية. يجسد إرييل- بهذا

المعنى- كاليبان كما تصوره مانونى فى كتابه، كما يعبر عن عجزه عن رؤية المرويّات التى يطرحها سيده فيما يتعلق بالذات المتفردة : "أنا لا أكافح فقط لأجل حريتى، أو حريتنا، ولكن لأجل بروسبيرو أيضاً، وذلك حتى يكتسب بروسبيرو ضميراً" (Cesaire 1985:26) .

عندما يكتب سيزير نصاً يرد به على نص العاصفة فإنه يخلق جسداً نقيضاً للاستعمار متعدد الأوجه ويتجسد هذا التعدد فى التراث الأصيل كما يجسده إيشو، والمقاومة السلبية كما يصورها إرييل، والمواجهة العنيفة كما تتجسد بشكل غاية فى الوضوح فى كاليبان/س. إلا أن مدى الرؤية التاريخية التى ينطوى عليها النص لا يسمح له بالبحث فى الكيفية التى يمكن بها لحركة مناهضة الاستعمار أن تفض بها (أو لا تفض) التداخل الحادث بين هذه العناصر المتباينة.

يختتم نيكسون دراسته المسرحية بالتصريح بأن "قيمة العاصفة بالنسبة للمثقفين الأفارقة والكاريبيين تتلاشى عند اللحظة التى تفض عندها الحكمة . إن المسرحية تفتقر إلى فصل سادس كان بالإمكان إضافته للتعبير عن العلاقات بين كاليبان، وإرييل، وبروسبيرو بعد دخولهم حقبة ما بعد الاستعمار" (1987:576). هذا صحيح إلى حد ما على الرغم من أن التاريخ العام للمسرحية بوصفها نصاً نقيضاً للاستعمار لم ينته بعد كما هو واضح. عندما يعود الكاتب الكوبى روبرتو فيرنانديث ريتامار فى عام ١٩٨٦ إلى مقاله الأصيل الذى كان قد كتبه عام ١٩٧١ بعنوان "كاليبان" - الذى يصفه فريدريك جيمسون بأنه "النص الذى يعادل كتاب الاستشراق لادوارد سعيد فى أمريكا اللاتينية" (1989a:viii)- يقول فى الختام:

ليست رغبتي، ولم تكن أبداً تقديم أمريكا اللاتينية، وجزر
الكاريبى بوصفها منطقة مقطوعة الصلة عن بقية العالم، وإنما
رغبتي هي النظر إليها بوصفها جزءاً من العالم- جزءاً ينبغي
النظر إليه بالقدر ذاته من الاهتمام، والاحترام مثله مثل بقية
العالم، وليس بوصفه مجرد صياغة أخرى للغرب...

إن العاصفة لم تهدأ . لكن البحارة الذين تحطمت بهم السفينة
في العاصفة، وكروزو ، وجليشر يمكن رؤيتهم من اليابسة وهم
يخرجون من المياه، وهناك لن يجدوا في انتظارهم بروسبيرو ،
وإرييل، وكاليبان، ودون كيشون، وفرايداي، وفاوست فقط،
ولأنما سيجدون أيضاً صوفيا وأوليفيرا، والكولونيل أوريليانو
بوينديا، وفي المسافة الواقعة بين التاريخ والحلم سيجدون
أيضاً ماركس، ولينين، ويوليفار، ومارتى، وساندينو،
وتشى چيثارا .

(*Fernandez Retamar 1989:55*)

إن عودة فيرنانديث ريتامار إلى مسرحية العاصفة يعنى وجود مكان للمرويات
المنافئة التي سببت إزعاجاً للتاريخ الذي كان ذات مرة "صوتاً أحاديًا متعالياً"
(*Kruger and Mariani 1989:ix*)، وهي تلك المرويات ذاتها التي تتماس مع ما
أشرت إليه في بداية هذا الفصل من حاجتنا إلى الانتباه إلى الاستخدامات
المحتملة لمسرحية العاصفة. كذلك ينبغي أن نتخيل أن كاليبان قد اكتمل حضوره
النقيض للاستعمار في تاريخ تجسده فوق الخشبة، أو في تاريخه النصي. في
تحليل نقدي لكتاب هنري لوى جيتس الذي يحمل عنوان "العرق"، والكتابة

والاختلاف يضع هوستون بيكر يده على "صورة راسخة ثابتة للازدواجية التي يوحى بها المجاز الغربي الراسخ، والمتصل بشخصيتي بروسبيرو و كاليبان... بالنسبة لى فإن القصور الأساسى الذى ينطوى عليه كتاب "العرق" والكتابة والاختلاف" هو وهن صوت كاليبان" (Baker 1986,190) إذا كان كاليبان قد أخذ فضاءً الآن يمكنه أن يتحدث منه (وهو تاريخ مسرحى طوي)، فمن غير الواضح تمامًا ما الذى يمكن أن يقوله . تبقى المفارقة فى أن كاليبان حتى يتكلم، ويرد على السلطة الامبريالية (أيًا كانت هذه السلطة فى اللحظة الحاضرة)، فعليه أن يفعل ذلك من خلال صوت سيده. إذا تذكرنا التهمة التى وجهتها ميراندا فى البداية لكاليبان والتى تقول له فيها كنت عاجزاً أيها الهمجى عن التعبير عن مقاصدك، ولم تكن تعرف سوى غمغمة البهائم العجماء" (I,II,355-359)، لا تضح لنا أنه لا تزال هناك صعوبة، وربما استحالة فى الحديث بهذه "الغمغمة" أو ادراكها، أو احترامها بوصفها لغة. قد أعادت الهويات الخرائط الوطنية رسم خريطة المستعمر (بكسر الميم)؛ إن اللغة الإنجليزية تحتفظ بقواعد المستعمر (بكسر الميم)، ليس فقط فيما يتعلق باللغة، وإنما فيما يتعلق بالسلوك أيضاً .

إذا كانت الكتابات النقدية الأحداث توحى بأن نيكسون سارع إلى نقل ملكية مسرحية العاصفة إلى آخرين، فعلينا أن نتذكر أيضاً تحذير لومبا بأن الذات المستعمرة (بفتح الميم) التى قامت بعمليات المقاومة المناهضة للاستعمار كانت ذاتاً ذكرية تماماً . وبالنسبة للقراء/المتفرجين من النساء ومن ينتسبن إلى النزعة النسوية- ونشير هنا إلى فحوى الأسئلة التى أثارها آن طومسون واقتبسناها سابقاً- إن الصورة العامة تظل قائمة فى حقيقة الأمر. فى إطار هذه التحديات الصادرة عن الرجل لهذه السلطة الاستعمارية يظل تمثيل الجسد الأنثوى (ميراندا، وسيكوراكس أيضاً) غير فاعل، وأكثر صمتاً .

جسد ما بعد الاستعمار

تتبدى الجدوى الشديدة لمفهوم ما بعد الاستعمار ليس عندما يستخدم بوصفه مرادفًا لفترة تاريخية لاحقة على الاستقلال في الأمم التي كانت مستعمرة ذات مرة، وإنما تتبدى جدواه في تعيينه لسلطة خطاب ما بعد الاستعمار في الثقافة، تلك السلطة التي تبدأ في ممارسة فعلها في اللحظة التي تنقش فيها سلطة الاستعمار ذاتها على جسد وفضاء الآخرين.

(Stephen Slemon 1990:3)

دينى : ذلك أفضل يا ولى . عندما تتوقف عن الصياح تصبح
شخصاً مختلفاً . الآن يمكننا أن نتحدث . أقصد يمكنى أنا أن
أتحدث . آه ، أعرف : لأننى لم أكن ظاهراً ، كما تداوم علي
القول ، اعتقدت أننى لا أستطيع الرد عليك . أكان ذلك
يناسبك؟ صديق صغير غير مرئى يداوم على الإنصات دون أن
يرد ؟

وىلى : ظننتك دينى .

دينى : كف عن الظن يا ولى ، وأنصت

(ديفيد مالوف - صلات دم - 1988:81)

على الرغم من دفاع ستيفن سليمان عن استخدام مصطلح "ما بعد الاستعمار" على نحو معقد ، ونقضى فى الأساس، فإن المصطلح يتطلب قراءة أولى تشير فى اتجاه لحظة وفضاء لاحقين على عملية الاستعمار، وهى اللحظة ، والفضاء اللذان نشغلهما فى الوقت الحاضر. لكن ما هو هذا الفضاء، وما هى الأجساد التى تؤدى داخله؟ إنه الفضاء الذى لا يقتصر على آخرية واحدة، وإنما يرتبط

بتهجين ثقافى تتسم فيه كل العلامات المرتبطة بالعرق، والجنوسة، والطبقة، والممارسة الجنسية، والأمة بالتماس، وعدم الثبات. كما أن الأجساد التى تؤدى داخل هذا الفضاء تتطلب- كما هو الحال مع دينى/كاليبان المنتمى إلى ثقافة الأستراليين الأصليين فى مسرحية صلات دم لديفيد مالوف- قلباً فى تراتبية الإنتاج والتلقى. إن المستعمر (بسكر الميم) فى نهاية الأمر يتعلم أن ينصت إلى لغته الخاصة، ويراه ممثلة أمامه فى طرائق متنوعة لم يكن ليتوقعها أو يحول دونها. لكن إن كان جسد ما بعد الاستعمار يتطلب إحداث صدع فى مجاز الذات/الآخر فهو لا يقنع بطبيعة الحال بمثل هذا القلب reversal. إن جسد ما بعد الاستعمار لا يؤدى فقط لمستعمريه السابقين، أو حتى لذاته. إنما يجب أن يؤدى هذا الجسد لماضيه الخاص، ولشعوب أخرى مازال إمكان "المابعد" بعيد المنال بالنسبة لها. فى فحصه لفكرة "الأمة" يصف هومى بابا Bhabha "حركة المروية الخاصة بشعوب مابعد الاستعمار" قائلاً :

إن نقدها الضمنى للصيغ الثابتة والمستقرة الخاصة بالمروية
الوطنية الطابع، يفرض ضرورة مساءلة تلك النظريات الفريية
المتعلقة بالزمن الفارغ، والأفقى والمتجانس الملازم لمروية الأمة.
هل اللغة المعبرة عن "عدم الاستقرار المستتر" الخاص بالثقافة
لها دلالة خارج إطار الكفاح المناهض للاستعمار؟

(1990;303)

إن أجساد مابعد الاستعمار تلك تشغل الفضاء البينى، فتتصت وتتكلم عبر مواضع pasts متناقضة وغير ميبقنة. لكن إن كانت تلك هى الأداءات التى تسعى إليها أجساد ما بعد الاستعمار، فإن التذكرة التحذيرية التى يطلقها لومبا

Loomba ذات أهمية محورية هنا : "إن كان كاليبان فى مسرحية العاصفة يترك ببساطة فوق جزيرته، فإننا تعلم أن بروسبيرو فى الواقع نادرًا مايبحر بعيداً عن الجزيرة بهذه البساطة" (1989:157) هذا الواقع عنيه هو مايبحثه لويس بوماندر Baumanدر فى إراجيه لمسرحية العاصفة (تورنتو ١٩٨٧ و ١٩٨٩). هذا التصور لمسرحية شكسبير "وضع بروسبيرو فوق جزر الملكة تشارلوت قبالة شواطئ كولومبيا البريطانية، وجعل الفعل الدرامى يدور أثناء رحلات الكابتن كوك البحرية فى أواخر القرن الثامن عشر، وهى فترة الاستعمار التى شهدت هذه المنطقة، كما جسد هذا التصور شخصيتى إرييل، وكاليبان بوصفهما هنديين من هنود الهايدا" (Peters 1993:14) ^(٣٦). هذا التوزيع للأدوار فحص بشكل صريح جدوى وجود جسد ما بعد الاستعمار- فضلاً عن قابلية هذا الجسد للظهور- فى نهاية القرن العشرين فى كندا . توحى الاستجابات النقدية بأن الاستراتيجية التى اتبعها بوماندر لم تكن فى حقيقة الأمر ناجحة تماماً. تصف هيلين بيترز ذلك بالقول :

إن شخصية كاليبان كما يقدمها بيلي ميراستى تقدم لنا فى أحسن الأحوال المشاعر التى يثيرها السكان الأصليون فى كندا لدى أقرانهم الكنديين الأوفر حظاً. لا يبدو أن هزله وهو تحت تأثير الخمر يناوىء السلطة الامبريالية، أو يسخر منها على نحو فعال يقنعنا بحماقة طغيانها، أو يهدد بالإحاطة بها.

(1993:15)

إن تمثيل representation كاليبان فى هذا العرض على وجه الخصوص يؤكد على مقولة رى تشو Chow التى يرى فيها أن "منطق الغرب الذى يقوم على

التصور البصري *visuality* يشعب "الذوات" و "الموضوعات" إلى وضعيتين متافرتين : الوضعية الذهنية *intellectuality* ، والوضعية المشهدية *Spectacularity* (105). بغض النظر عن الوضعية المشهدية التي يشغلها كاليبان كما يقدمه ميراستي، ترى بيترز أن عرض بوماندر يتبنى رؤية ما بعد استعمارية للتاريخ، ورؤية ما بعد حديثة في المسرح (1993:17). ومن وجهة نظري الشخصية اعتقد أنه قد يكون أكثر دقة أن نقراً وعى العرض بكندا في العهد الاستعماري الجديد *neo-colonial*، والتي لا يمثلها كاليبان من خلال تجسيد ميراستي له ، وإنما يجسدها ذلك الانحراف الغريب الذي تعبر عنه شخصية إرييل كما تجسدها مونيك مويكا. إن شخصية إرييل التي استلهمتها مويكا من شخصية المحتال، واستعانت على تقديمها بتصميم الرقصات الذي وضعه رينيه هايواي- هذه الشخصية كشفت ما تتطوى عليه شخصية بروسبيرو من قناعات مطلقة خاصة بالشرعية الرمزية، وقابلية الإدراك. كذلك فإن وجهها غير المعبر، وما قامت به من تمثيل متعدد الجوانب للسلطة الروحية نفى واستبعد ذلك "السكريب" المفروض عليها، والذي يفتقر إلى الشرعية. ومن خلال هذا الرفض كشفت مويكا بأدائها عن اصطناعية مصادر السلطة لدى بروسبيرو، كما كشفت عن التأثير المستمر للإمبريالية. وعندما تؤمر في نهاية العرض بتحرير أسرى بروسبيرو تصبح عاملاً متمماً للحظة ما بعد استعمارية؛ رغم ذلك فإن "السكريب" الذي تحمله في جسدها - والذي يعبر عن محددات الهوية الخاصة بالسكان الأصليين، وبالنساء- يشير إلى مجال سيميوطيقي يقر بالنزعة الاستعمارية التي يفرض على جسد ما بعد الاستعمار أن يحمل آثارها فيه.

كان هذا الطابع المرئى ذاته لجسد ما بعد الاستعمار أساساً واضحاً قام عليه أحد عروض مسرحية العاصفة في لندن، وهو العرض الذى قدم فى الفترة الزمنية بين العرضين اللذين قدمهما بوماندر عن المسرحية ذاتها . حقيقة الأمر أن عرض العاصفة الذى قدمه جوناثان ميللر برؤية مابعد استعمارية عام ١٩٨٨ كان واحداً من أربعة عروض قدمت فى إنجلترا فى هذا العام عن المسرحية نفسها، فقد قدم كل من المسرحيين الكبيرين المدعومين من الدولة عرضاً، وكذلك فعل ميلر على مسرح الأولدفيك، وديكلان دونيلان من خلال فرقته التى تحمل اسم Cheek by Jowl (وهى فرقة عرفت بمراجعاتها للنص الشكسبير). إن اهتمام ميللر الواضح بالتوجهات الاستعمارية التى تتطوى عليها العاصفة، فضلاً عن التوجهات التقويضية التى تبتئها المسرحية ذاتها قد تجسدت أساساً من خلال توزيع الأدوار . وقام بأداء دورى كاليبان وإرييل ممثلان أسودان، والكلاب التى تحولت إلى بشر قدمت بوصفها "السكان الأصليين" ، وعلى نحو مشابه نجد سيريس، وجونو، وأيريس يرتدون تتانير من الحشائش. هذا التأثير التراكمى الذى يحدثه توزيع الأدوار فى العرض أدى بأحد الصحفيين إلى التقليل من شأن العرض بوصفه "كاريكاتير هزلى على طريقة جزر الهند الغربية" (1988:1.426). عندما يظهر ميللر الدكتاتوريات الجدد على أنهم لا يختلفون عن نظرائهم من الدكتاتوريات القدامى، نشعر كما لو أن عرض ميلر قد استغرقه بعض الحنين لتلك "النزعة الإنسانية" التى لازمت الممارسة الاستعمارية القديمة، وذلك فى مقابل مقتضيات حالة ما بعد الاستعمار وماتمخض عنه من اضطرابات.

الأمر المؤكد أن جسد ما بعد الاستعمار يظل محملاً بشكل مفرط بخطابات النزعة (النزعات) الاستعمارية التي ظن أنه بالإمكان تجاوزها. وهنا يستسلم جسد ما بعد الاستعمار إلى ترسيب الذاكرة الاعتيادية (Connerton 1989:72). لكن هل يحمل جسد ما بعد الاستعمار بخطابات أخرى؟ إن هذا الجسد نفسه يتراكم فوقه خطابان آخران: خطاب يسعى هذا الجسد إلى استدعاؤه وإدراجه، وخطاب آخر غالباً ما يستخدم جسد ما بعد الاستعمار في تقنيته . provide the mask

جسد ما قبل الاستعمار

هذه الجزيرة خاصتي، من أمي سيكوراكس، وأنت أخذتها مني.

(كالبيان في العاصفة- 333-334, ii, I)

يتجاهل بروسبيرو تأكيد كالبيان علي حق ملكيته للجزيرة بالتوريث، لكن الإحالة إلى نظام الحكم السابق على الاستعمار يذكر على نحو غير مريح بثقافة الآخر الغامضة التي تشي بها مسرحية العاصفة. إن حرمان سيكوراكس والدة كالبيان من الحضور الجسدي في مسرحية شكسبير من شأنه ألا يطرح نموذجاً نقيضاً يمكن من خلاله إزاحة الضرورة الاستعمارية التي فرضها بروسبيرو، وإعادة كتابة الجسد الأنثوي ذي الطابع المثالي الذي يمنح لميراندا. (٢٨) على الرغم من هذا الغياب إلا أن فيلم العاصفة لچارمان Jarman يطرح تمثيلاً سينمائيًا لتلك التي كانت ذات مرة حاكمة للمدينة، حيث تصور سيكوراس وهي تدخن النارجيلة (وهي دلالة سيميوطيقة نمطية مرتبطة بمنطقة شمال أفريقيا)،

وتطعم ابنها البالغ من ثدييها . إن تعدى الشفريات الغريبة المتعلقة بالسلوك الاجتماعي من خلال مسرحة الجسد الأنثوي الفرائبي يمثل- وفقاً للنقد النسوي المادي- ظهوراً لافتاً لهذا الجسد يسمح بتحدى الشفريات السائدة المرتبطة بالجمال/آليات الرغبة (Russo 1986;221;Stallybrass 1986;142'Wolf 1990:129). كذلك فإن حضور جسد سيكوراكس الفرائبي يلفت الانتباه إلى الغياب اللافت (وهو غياب للاسم أيضاً) الوالدة ميراندا، وهو ما يؤكد مرة أخرى علي الأم (أم كاليبان، والجزيرة) بوصفها تهديداً وتقويضاً محتملاً. لا تعبر سيكوراكس فقط عن الاختلاف الثقافي ، ولكنها توظف في الفيلم للتعبير عن هجوم چارمان على "التصورات الأيديولوجية السائدة للهوية الجنسية" (Collick 1989:98).

على الرغم من ذلك فإن جسد ما قبل الاستعمار على نحو أكثر تعميماً يتم تصويره على أنه فضاء لهويته ثقافية نقية لأناس عليهم الآن أن يتعايشوا مع الهويات المهجنة التي أفرزتها حالة ما بعد الاستعمار. في هذا الإطار يكتب نيكسون عن مسرحية عاصفة لسيزير قائلاً :

إن أسير الجزيرة يسمى نفسه "س" ، وذلك بإيماءة من إيماءات المسلمين السود، وعلى نحو يجعله يحيى ذكرى اسمه المفقود...
تفترض المسرحية إجمالاً أن الذوات الكاريبية التي أفرزها الاستعمار يمكن أن تعزز من ثورتها بإحياء الصيغ الثقافية السابقة على هذا الدمار الذي جلبه البحر.

(1987:572)

علي نحو مشابه نجد أن مسرحية ديفيد والاس Wallace التي تحمل عنوان هل تبحنى يا سيدى (Zambia 1971) تستخدم ثلاث لغات أفريقية لتحثي بعملية تقويض بروسبيرو. (٢٩) وهنا تستحضر الآثار المتبقية من تراث ما قبل الاستعمار لتدعيم وتعزيز العرض النقيض للاستعمار على نحو واع بالذات.

الأمر الدال هنا أن المنظرين البيض من الثقافة الأنجلو-سلتية Anglo-Celtic فيما يعرف بالأمم التي تقوم على التوطين مثل كندا وأستراليا هم الذين اهتموا كثيرًا بالكشف عن ثقافة أصلية أصيلة تحت ترسيبات المشروع الاستعماري تلك الثقافة التي يمكن اتاحتها لتحديد الصيغة التي تنتظم الحالة ما بعد الاستعمارية، تشن روندا كوبهام Cobham هجومًا - أظنه جاء في وقته - علي مثل هذه الدعوات التي تناذى بإعادة بناء الأسس الأونطولوجية ، والابستمولوجية للثقافات التقليدية. إن نظرية ما بعد الاستعمار غالبًا ما كانت ترى أن إعادة البناء عبارة عن استراتيجية "لتقويض السلطة السياسية والنصية التي ينطوى عليها المنظور الأوروبي الإمبريالي، وذلك بهدف الإصلاح الثقافي، وكسر قالب التقليدي بغية الكشف عن كيان مكتمل جديد وممكن يتأسس على - بل ويتشكل تمامًا من - عناصر الثقافة الأصلية التي يتم استحيائها " (Tiffin 1988:175 ردًا على ذلك تعلق كوبهام بالقول :

على الرغم من اتفاقى مع النقد الذى توجهه "تيفين" لتوظيفات المنظرين الغربيين لفكرة الآخر الذى أفرزه الاستعمار The colonial other، فإن الجزء الأخير من أطروحتها ينطوى على المخاطرة بتثبيت الواقع الخاص بأفريقيا/ العالم الثالث في قوالب يغلب عليها البراءة الأصلية، والتي تؤدي في نهاية

الأمر إلى تأطير الذات الأفريقية داخل صورة طفولية.

(1992:56)

تقترح كوبهام- مثل بابا- ضرورة الخروج على "النموذج الغربي الذي يقوم على الخطئية linearity و التثبيت" (Cobham 1992:57)، وإيجاد علاقات معقدة تشغل الحيز المتبقى .

فى هذا الإطار أيضاً تأتي تحذيرات چوديث بتلر بخصوص العمليات التى تنتهجها تلك القوانين التى تشكل الجنوسة. وهى تشير إلى أن القوانين القسرية تتأسس على "حكاية تتعلق بما كان عليه الحال قبل ظهور القانون، وكيف تأتى أن يظهر القانون فى صيغته الحالية والضرورية" (1990:36) . يبدو لي أن ذلك يبرز أثراً من آثار الطابع الوعظى الموجود فى عرض ميللر الذى قدمه عام ١٩٨٨ . تستطرد بتلر فى تحذيرها لأولئك الذين يجدون فى

الماضى السابق على ظهور القانون آثار مستقبل يوطوبى، أو مصدرًا لاستلهاام عملية التقويض أو التمرد التى تحمل وعدًا بتعطيم القانون ، وإحلال نظام جديد. لكن إن كانت هذه المرحلة "القبلية" المتخيلة تصور بالضرورة فى إطار مروية قبل تاريخية Prehistorical تضى شرعية على الوضع الحالى للقانون، أو المستقبل المتخيل الذى يكمن وراء هذا القانون ، فمعنى ذلك أن هذه المرحلة القبلية دائماً ما تكون محملة أصلاً بمخلقات fabrications تبريرية تخدم مصالح الحاضر، والمستقبل.

(1990:36)

تعالج بتلر بطبيعة الحال أدائية performativity الجنوسة في الجسد، ولكن تحليلها يكتسب دلالة في سياق عمليات استعمار أخرى للجسد. بما أن المرحلة "القبلية" دائماً ما تمثل مجالاً متخيلاً، فإن تمثيل الجسد قبل الاستعماري مقدر له أيضاً وبشكل دائم أن يصوغ صياغات متخيلة للمستقبل. على الرغم من كون الماضي السابق على وجود القانون موضوع رغبة، فإن هذا الماضي لا يجد مقراً إلا في الحنين الذي يفتقر إلى الأصالة.

إن كان جسد ما قبل الاستعمار قد يتم تمثيله في خطاب ما بعد الاستعمار بوصفه شكلاً من أشكال الحنين غير المسيس، فإن حنيناً آخر أكثر مخاتلة وخداعاً يتهيا في جسد آخر وغالباً ما يستبعده خطاب ما بعد الاستعمار .

جسد الاستعمار الجديد

يشير البرنامج الخاص بمهرجان شكسبير بمدينة دالاس إلى أن ريد Redd "متميز للغاية في توزيع الأدوار عبر ثقافات مختلفة وعلى نحو غير تقليدي"، ومن المؤكد أيضاً أن حضور هايمان Hyman (واسناد دو ميراندا إلى دولوريس جولدوينز طالبة الدراسات العليا، والتي تنسب إلى ثقافة أمريكا اللاتينية) خدم هذه الغايات على نحو مثير للإعجاب، وإن لم يتبد ذلك على مستوى التيمة، حيث لم يوظف المرق الخاص بكل من الممثلين.

(*Michael I. Greenwald 1992:116*)

يحجم الكتاب الكنديون على ما يبدو في تناولهم لشخصية كاليبان بشكل صريح، ولعل ذلك يرجع إلى أنهم يقيمون مواجهاتهم الامبريالية / الاستعمارية على أسس داخلية حيث يصعب رؤية الطابع الفعلي للصراع.

(*Diana Brydon 1984:87*)

إن تفسير برايدون لغياب عمليات إعادة كتابة شخصية كاليبان في مجمل الأعمال الأدبية الكندية يفوته النزوع الاستعماري الجديد الملازم لهذه الأعمال. كذلك تغض برايدون الطرف عن شعوب الميتى * Metis ، وما يعرف بالأمم الأولى First Nations الذين لا تعد التجربة الاستعمارية بالنسبة لهم مجرد أمر حقيقي للغاية، ولكنها مستمرة أيضاً كما يحاول عرض العاصفة لبوماندر أن يبرز ذلك.^(٣٠) إن المراجعة الصحفية التي يكتبها جرينوولد لعرض العاصفة الذي قدم عام ١٩٩١ في مهرجان شكسبير بدالاس، واستخدام هذا العرض لاستراتيجية كانت موضع ثناء كثير، وهي توزيع الأدوار على نحو غير تقليدي، يشرح كيف كانت هذه الاستراتيجية- على الأقل في هذه الحالة- غافلة عن الآثار التي يمكن أن تتمخض عنها؛ يقول جرينوولد :

أشرك ريد أيضاً أعضاء المسرح الأسود في دالاس (وهو مشروع عمره ١٥ عاماً) في أداء أدوار العفاريت، والجنيات، وغيرها من الأشباح المختلفة التي تتخذ أشكال الكلاب ، وكلاب الصيد، وهي أدوار لا تلقى فيها أية كلمات : ، كان يقوم بدور اربيل امرأة قوقازية رشيقة الحركة، ولبقة. وعلى الرغم من نوايا المخرج الحسنة، إلا أن ذلك أدى إلى أكثر لحظات العرض ازعاجاً، ففي المشهد الثالث من الفصل الثالث ، في السطور من ٣١ إلى ٣٣ يصف جونزالو العفاريت بأنها ذات

* لفظة فرنسية تعنى مولد ، أو همجي ، خصوصاً إذا كان الفرد من أصول فرنسية ، وهندية أمريكية [مترجم] .

هيئات وحشية ، وإن كانت سلوكياتهم أكثر رقيًا، وطيبة منا نحن البشر" ... وهكذا فإنه على الرغم من المقاصد الحمودة لمنظمى مهرجان شكسبير بدالاس، إلا أن الانطباع الأخير الذى تركه لدينا عرض العاصفة هو أن شكسبير مازالوا البيض هم الذين يقدمونه، ويتلقونه، ومازلوا هم موضوعه، حتى لو تم استخدام الأقليات فى الأدوار.

(التأكيد على الجمل من عندى 1992:116 Greenwald)

قد يكون ذلك صحيحًا . إن إعادة إنتاج نص كلاسيكى ينتمى إلى الأرشفة الإمبريالى الأوروبى دائماً ما تتطوى على مخاطرة ظهور رغبة هذا النص ، ونزوعه الحينى إلى المطالبة بسلطته واستعادتها. إن تلك النصوص محملة بشفرات كثيرة، وقيم على نحو يجعل عمليتى إنتاج وتلقى النص "الجديد" مقيدة بالتراث الذى يكتنف النص القديم "الأصيل" ويحتفى به. لذا يبقى الطرح المعارض لعملية إحياء /إعادة كتابة مسرحية العاصفة أو غيرها من النصوص الكلاسيكية، ألا وهو حتمية احتواء المعالجة الجديدة من جانب التراث الخاص بالنص القديم.

لا يمكن حتمًا التعويل على القصصية بوصفها ضمانًا لإنجاز عملية مراجعة راديكالية. إذا كان توزيع كليف ريد للأدوار على نحو "يفتقد إلى الرؤية" قد كشف عن حالة من العمى الملازم للاستعمار الجديد، والذي لم يفتن إلى إنتاجه لنزعة عنصرية صريحة، فإن استقدام مسرحية العاصفة إلى ثقافة أخرى، واستخدام الاستراتيجيات التمثيلية الخاصة بثقافة هذا الآخر مغامرة محفوفة بقدر أكبر من المخاطر. يعبر ديفيد جورج صراحة عن هذه المخاطر فى مسودات الإخراج الخاصة بعرض استرالى عن العاصفة تجول به فى جزر بالى؛ يقول جورج:

هل يمكن لمؤدٍ غربي أن يكتسب بهذه البساطة تقنيات الأداء التي تستغرق عشرين عامًا من "السكان الأصليين" لإتقانها؛ وهل يمكن لجمهور غربي أن يقرأ هذه التقنيات على نحو صحيح ، أو حتى ذو جدوى ؛ وإن لم يكن الأمر كذلك، فهل تعد جذور الثقافات ، أو هي عملية اغتصاب ثقافي؟... علي الرغم من أننا استخدمنا في الأصل مسرح حزر بالي بغرض إحياء مسرحية شكسبيرية، وتقديمها إلي جمهور غربي، فإن ذلك لم يكن سوى مقدمة : الهدف الأبعد الذي حققناه كان عندما عدنا بهذا العرض إلى بالي . الأمر هنا يصبح مختلفاً تماماً الاختلاف، ذلك لأنه عوضاً أن يكون لسان حال العرض : "انظروا كيف يمكن لثقافة أخرى أن تقدم إحدى مسرحياتنا" ، ويصبح لسان حاله : " انظروا ماذا تعلمنا منكم وماذا صنعنا بما تعلمناه"

(1989-90:22-23)

وكما يظهر من المراجعة النقدية التي كتبها خرينوولد، فإن جورج يعول على القصد . انطلاقاً من إدراكه للعلاقات السياسية والاجتماعية المتوترة بين آسيا، ووطنه استراليا، فإنه يطمئن قارئه بأن "مقاصدنا كانت تتركز في إظهار احترام الثقافات، حتي لو كانت أستراليا مازالت تشكل تهديداً كبيراً لبالي" (1989-90:23-24) .

لكن السياحة الثقافية المرتبطة بالفرقة أمر لا يمكن الفكك منه ، وكذلك عدم التفات جورج إلي المعرفة التراثية التي يتبناها فيما يتعلق بفرقته ذات الطابع متعدد الثقافات. تقرر الفرقة أن تستعين بأحد "العرافين" لكي يطلب من

الآلهة أن تحفظ العرض المقدم فى الهواء الطلق من الأمطار: وفيما يلى وصف جورج لهذا الموقف:

يغيب العراف فى حالة من الوجد الخفيف، ويرتل ، ويبتهل، وفجأة ينشئ إلى الخلف ليخرج من خلف أذنه بحركة مفاجئة ورده يقذفها على الهيكل، ثم ينثر الماء بسرعة خلفها، ويجلس متأملًا .. هل هذا كل ما فى الأمر؟ نعم . إن الرجل يبذل قصارى جهده ليرينا استحقاقه للمبلغ الذى طلبه وهو ١٠٠,٠٠٠ روبية . وهو لا يريد أن نعتقد أنه يخدمنا لأننا أجنب ، أو أن ما يفعله أمر يقبل المساومة .

كان بيتر - الذى يقوم بدور بروسبيرو - يشاهد الموقف كله صامتًا، ويتابع ما يحدث من الخلف؛ أدرك بيتر أنه يواجه الآن صورة حقيقية وفعلية مما كان يعتبره حتى هذه اللحظة خيالاً غرائبيًا ، ومن ثم بدأ يستشعر ما كان علينا جميعًا أن نجوز فيه ؛ لقد كنا نشعر برعب حقيقى من اجتراءنا على محاكاة سكان بالى أمامهم. أما داريل الذى يؤدى دور كاليبان فى العرض فقد كان يتهمك، إذا كان على معرفة سابقة بالمجاذيب والدجالين فى سرى لانكا .

(1989-90:29-30)

من المفترض أن بيتر أسترالى أبيض، ذلك أن خلفيته العرقية أو/ الأثنية ليست بحاجة إلى تفسير. إلا أن داريل يشار إليه فى مسودات الإخراج مرتين على أنه من سرى لانكا (وليس أستراليا، على الرغم من أن الفرقة توسم بأنها أسترالية متعددة الثقافات). أيضًا فإن تمثيل ستيفانو، وترينكولو- هذين المهرجين اللذين لاسيد لهما، واللذين ينضم اليهما كاليبان فى محاولتهم

المجھضة للاطاحة بيروسبيرو - بوصفه سائحاً استراليا، ومنتج أفلام أمريكى
يزيد عمليات التلقى تعقيداً. إذا كان القصد من تقديم مسرحية العاصفة بعد
إعادة صياغتها هو "إرجاع" شىء إلى جمهور بالى، فالمرء يتساءل عن ماهية هذا
الشىء . إن القنوات التى تحمل طابع الاستعمار الجديد ، والتى تتجسد فى
إطار الفرقة، وفى إطار العرض نفسه تنزع أقنعة التعددية الثقافية، وحالة ما بعد
الاستعمار عن أستراليا التى غالباً ما تضيف على نفسها هذا الطابع . مرة أخرى
تستغل الثقافة الأصلية لخدمة السيد المستعمر ، وتستخدم أداة فى السيطرة
عليها والتحكم فيها .

فضلاً عن ذلك فإن إعادة تقديم المسرحية فى إطار أمة تحمل طابع ما بعد
الاستعمار ومن خلال فرقة تنتمى إلى هذه الأمة نفسها لا يشكل ضماناً فى ذاته
- كما تذكرنا لومبا - لأن تكون المعالجة الجديدة قراءة ضد التيار السائد.
وتقنعنا لومبا بطرحها حينما تقول :

فى الهند ... تم استحضار الأسطورة الآرية لإخفاء الأبعاد
العنصرية الخاصة بالامبراطورية، والتى يمكن توظيفها بحيث
"تقنع" قراء/مشاهدى العاصفة الذين لديهم فى الأصل
تحيزات عرقية راسخة تتخلل الطبقات الاجتماعية الهندوسية،
والسياسة الجمعية داخل الهند، ومن ثم تجعلهم لسوء الحظ
يعتقدون أنهم أقل سواداً من الأفارقة ، وأنهم أقرب إلى
بروسبيرو الأبيض النبيل من كاليبان الأسود المتوحش.

(Loomna 1989:147)

أخيراً، إذا تخيلنا أن تقديم عرض عن نص كلاسيكي أوروبي - بغض النظر عن معالجته معالجة راديكالية- لا يقدر له فقط أن يتعرض للاحتواء من جانب النزعة الاستعمارية التي أفرزته في البداية ، ولكنه عرضه لخطر الاستحواذ علي النصوص الأصلية الخاصة بالشعوب الأصلية ، فإننا في هذه الحالة نقوض النزوع الاستعماري الجديد وراء هذا العرض، ونحوه إلي حين قبل استعماري يحوم بالقرب من هوامش العرض .

تذكر (إعادة تجميع أوصال) جسد ما بعد الاستعمار

إن التوالد هو الضامن لوجود تاريخ ما - سواء كان هذا التوالد بيولوجيًا إنسانيًا (من خلال تعاقب الأجيال) أو توالدًا آليًا (من خلال تعاقب الذكريات). تتجذر المعرفة في كليهما .

(Mary Ann Doane 1990:172)

المخرج : لا تسير البروفات على ما يرام :

سيلوين يا عزيزي .

كالبيان شخص بدائي ،

لقد حاول أن يفتصب ميراندا ،

لذا لا تحاول أن تجسد لنا صورة الهمجي النبيل،

ذلك لن يجدي ،

وهو تبسيط شديد .

إن ذلك سيأتي علي توازن المسرحية .

بروسبيرو هو البطل

وليس كاليبان .

سيلوين : من هو سيلوين حتى يجادل مع أعظم كاتب مسرح

فى إنجلترا ؟

(فيليب أوسمنت *Osment* ، مسرحية هذه الجزيرة تخصنى - 1988:91)

إن التعقد الملازم لذلك التداخل، وهذا التقاطع الحادث بين أجساد ما قبل الاستعمار، والاستعمار الجديد، وما بعد الاستعمار يثير التساؤل عما إذا كان جسد ما بعد الاستعمار- سواءً بمعناه الحرفى، أو بمعناه الأكثر اتساعاً- يقبل التمثيل فعلياً، وما إذا كان ذلك أمراً مرغوباً . إن جسد ما بعد الاستعمار دائماً ما يكون قابلاً للاستلاب الثقافى فى ايماءاته، ولغاته . إنه ذلك الجسد الذى يصطدم بما بعد الحداثية فى إطار نظام كوكبى يكيف، ويسوق الممارسات الغرائبية فى نافذة عرض تعرف باسم التعددية الثقافية. إلا أنه هو ذاته الجسد الذى يحمل أملاً بتجاوز عروض الماضى المهيكلة.

تعود مسرحية هذه الجزيرة تخصنى (١٩٨٨) التى قدمها فيليب أوسمنت على مسرح London's Gay Sweatshop إلى المجاز الذى تعبّر عنه علاقة بروسبيرو/كاليبان ليمسرح من خلاله النفى الجبرى الذى يفرض على أولئك الذين يتخطون شفرات العرق، أو الجنوسة، أو الطبقة، أو الممارسة الجنسية، أو الأمة. تعيد مسرحية أوسمنت تقديم بعض الفقرات الأساسية فى مسرحية العاصفة، وتشتبك معها ليس فقط من خلال إنتاج أجساد متمردة (سواء صيغت الأجساد صياغة إيجابية أو سلبية: يقوم بروسبيرو/ستيفان بوصفه رجل أعمال أمريكى تم فضح شركته لبيعها دم ملوث للعالم الثالث؛ أما ميراندا/ماريان فهى

سحاقيّة تعيش مع امرأة سوداء؛ وسيلوين ممثل أسود من المثليين يقوم بالتدريب على دور كاليبان) ولكن أيضاً في مناوئتها في الوقت الحاضر لما تمارسه الحكومة البريطانية المحافظة من قيود على حقوق المثليين والسحاقيات من خلال المادة رقم ٢٨ . (٢٢) إن كل شخصية في نص أوسمنت ليس فقط تلك الشخصيات التي تزوج مع شخصيات شكسبيرية أخرى) تشير إلى الطابع التسليعي للهوية، كما تشير إلى المشاكل المرتبطة بمطالبة الشخصيات بالظهور والبروز في المجتمع. في معظم الأحيان نجد الشخصيات وهي تلقى سطورها (وتفصح بها عن الأفعال التي تؤتيها أجسادها باستخدام ضمير الغائب)، فضلاً عن سطور أخرى من شكسبير، وذلك من شأنه أن يبرز الفجوة بين المعرفة ، والأداء وعمل بروفة على إمكانية وجود جسد يستطيع أن يدير نفسه بعيداً عن سلطة الهيئات التي (لا زالت) تحاول السيطرة عليه . كما يشير المخرج فإن "البروفات لا تسير على ما يرام".

إن الدعوى التي تقيمها المسرحية - "هذه الجزيرة تخصني" - تشتبك بشراسة مع دعوى شكسبير في نصه الأصلي، وترد هذه الدعوى بضراوة إلى الأمة المستعمرة (بكسر الميم). التساؤل هو إن كانت هذه الدعوى ستجد من يسمعها. قد تكون إنجلترا قد فقدت امبراطوريتها، لكن مسرحية أوسمنت تظهر بشكل مؤثر وفاعل أن سلالة بروسبيرو وأشباهه لم يفقدوا الإدارة التي تغذى نزوعهم الامبريالي . إن حق المرء في التحدث "بلغته الخاصة" - وما يمكن أن تكون عليه هذه اللغة - يبقى هو جوهر الصراع: يفقد مارك (عشيق سيلوين) وظيفته لخروجه مع صديقه؛ وعندما يلقي سيلوين حديث كاليبان الذي يقول فيه " لقد

علمتني اللغة" يذكره المخرج قائلاً "أين اللكنة المميزة لسكان جزر الهند الغربية؟" (1988:1150). إن عرض هذه الجزيرة تخصني بمسرح أجساداً ولفاتاً لا تقبل المصالحة، ويركز العرض علي مقاومتها من خلال فعل المناقضة contradiction. تبدى المسرحية تفهماً لما تتمخض عنه حالة ما بعد الاستعمار من تهجين وتشظ، ولكنها توحى كذلك بأن أشكال القهر التي تواجهها حالة ما بعد الاستعمار لا تختلف كثيراً عن أشكال القهر في حالة الاستعمار. إن الجسد المتمرد سوف يخضع للتهذيب والضبط؛ وعلى هذا الجسد أن يتبع توجيه السيد، وإذا لم يفعل هذا الجسد ذلك فلن يبقى له سوى الغياب والصمت.

هل من الممكن إذاً تذكر (إعادة تجميع أوصال) جسد ما بعد الاستعمار على نحوٍ ينتج تمرداً لا يمكن للمستعمر (بكسر الميم) أن يتوقعه؟ تفصح مسرحية أوسمنت بشكل غاية في الوضوح عن أن الجسد يظل خاضعاً لكافة أشكال الاستعمار المفروض، ولكنها تشي كذلك برغبة العديد منا لخلق وسكنى جسد يحمل طابع ما بعد الاستعمار على نحوٍ فاعل، جسد بإمكانه القول: هذه الجزيرة تخصني. إن أكثر الأطروحات فائدة فيما يتعلق بنزعة ما بعد الاستعمار- بل وأكثر هذه الأطروحات تفاؤلاً- تصدر من سنيچا جانيو Sneja Gunew، الذي ينطلق من تعريف جان فرانسوا ليوتار للمابعد Post (٣١) قائلاً: "إننا محكوم علينا بتكرار الحداثية إلى الأبد ما لم نعود و نشغل على جوانبها "المنسية"، ولحظات أغفلناها، كما هو الحال على سبيل المثال في العلاقات القائمة بين الحداثية، وأولئك الذين يقبعون خلف حدود ما يعرف بالغرب" (1991:5). علي هذا النحو يستعيد جانيو نزعة ما بعد الاستعمار

• وربما غيرها من "المابعديات" Posts الأخرى : ما بعد الحداثيّة، وما بعد النسوية، وما بعد الهوية) محاولاً إقرار "الظروف التي تسمح بإمكان وجودها، وإقرار وجوب العودة ليس للتكرار، وإنما للتحرك في اتجاه آخر. كذلك فإن هذه الاستعادة تمثل بطبيعة الحال تحليلاً لحالات الغياب، ولما تعرض للنسيان أو الازاحة" (1991:6) . يتيح لنا هذا التعريف مساراً براجماتياً نتبع من خلاله الأداء القوى والمؤثر لجسد ما بعد الاستعمار. وفي هذا الإطار أود أن أختتم بالعودة إلى الاقتباس الثاني الذي افتتحت به هذا الفصل، وذلك للتفكير مرة أخرى أخيرة من خلال مسرحية العاصفة . في إطار عملية الحفاظ الصارم والمحافظ علي النص العربي الكلاسيكي يتساءل جي موليل Muliyl (هل يسأل هنا القارئ؟ والقارئ الهندي؟) "كيف يمكننا أن ننجو بشكسبير من أي تغيير؟ إحدى استراتيجيات هذه المحافظة- وهي استراتيجية تتبع من نزوع إلى التمرد يسع" تساؤل موليل إلى تعيينه- هو أن نستبدل بتلك المحافظة علي النص الانقراض عليه Savage بالمعنى الذي نجده في مسرحية العاصفة. (٣) Salvage . إن أفضل طريقة للحفاظ على النص الشكسبيري ، وصيانتته هو الانقراض عليه بضرواة، وسلبه من خلال ما ينطوي عليه من فجوات، وبقع عمياء.

إننا نعود إلى الماضي لكي نمسرح من خلاله رغباتنا في الحاضر. كما نعود إلى جسد ما بعد الاستعمار الذي نرغب فيه، ولكننا لازلنا غير قادرين على اكتشافه. إن التفكير من خلال إعادة إنتاج نص العاصفة يعرّى حالات غياب ذلك الماضي، ويعرفنا إلى حدٍ ما بالأجساد الذي يسعى هذا الماضي، ويصارع من

أجل احتوائها. لا تجسد بعض الأجساد المؤدية المشار إليها هنا ذلك النمط من العنف الذى يمحو الاختلاف، وإنما ذلك العنف الذى يصر ويؤكد على هذا الاختلاف. كما أن ظهور وبروز هذه الأجساد يسجل العناصر الجسدية فى مسرحية شكسبير، وهي عناصر تعادل وتوازن سلطة الكلمة المكتوبة. إن كاليبان الذى يعاد كتابته فى شخصية دينى التى يصورها مالوف فى مسرحيته ، وإربيل الذى تؤديه شخصية مويكا أداءً راقصًا ، والشخصيات محددة المعالم (والرومانسية أجمالاً) التى نجدها على جزيرة أوسمنت كلها أجساد متمردة من الناحية الفعلية. ومثل هذا التمرد قد يعيد تغيير الأوضاع الخاصة بأداء الأجساد الأخرى مما يؤدى إلى "فتح أفق مستقبلى صعب" تصفه جوديث بتلر فى خاتمة كتابها أجساد لها أهميتها بأنه "لا يتحقق فى إطاره أمل المرء فى تحقق نفسه تحققاً كاملاً من خلال السياق الذى يجد نفسه فيه" (1993:242). إن مثل هذه العروض- التى تنحصر مهمتها فى العودة إلى هذه النصوص المسيطرة بقوة، والانحراف عنها، ومجازاتها - تحمل فى طياتها خرائط جديدة يمكن من خلالها تعيين إمكانات "المابعد" Post . فى حين تتحول استحالة التحقق الكامل إلى رغبة حنينية، فإن هذا التسايل Slippage الحادث بين شخصيات النص المصدر، والشخصيات التى تعيد تجسيدها فى صورة شائهة أو متجاوزة فى الآن ذاته إنما ينتج أجساداً متمردة على الخشبة. إذا أعدنا النظر فى البادئة "مابعد" بوصفها عودة إلى فضاء آخر ، فربما نبدأ فى إدراك الآثار الثقافية للاختلاف.

يخلف إنتاج هذه الأجساد فى فضاء العرض طاقة توليدية قادرة على تمثيل التجاوز ، وقادرة على تحقيق نقاط تلاقى فى اللحظة والمكان اللذان يكشف

فيهما التجاوز عن نفسه. وتذكر هذه الأجساد الاجتماعية، والمشهدية الظاهرة-
في أحسن حالاتها ، وفي أكثر صورها وحشية- بما كان على البرجوازية أن
"تتأساه وتفعل عنه" (Frabcis Barker 1984:25)

الفصل الخامس

ملاحظات جانبية

إن الحنين في معظم الفضاءات التاريخية هو الذي يسدد
القواتير.

(David Lowenthal 1985: 345)

تردد العودة أسئلة الرغبة؛ كما أن حركتها التكرارية تفعل
الاختلافات. لا يصبح النص الذي يوجه إليه فعل العودة صورة
لوضعية القراءة؛ إذ يرفض هذا النص الذي يعود إليه المرء
الانصياع إلى محاولة استباق المعنى فإنه يعاد نقشه بعلامات
الرغبة.

(Tamsin Spargo and Fred Botting 1993: 376)

إن الاهتمامات المختلفة التي ينشغل بها هذا الكتاب تعيد هيكلة الماضي، وتستعرض عملية إعادة الهيكلة ذاتها. تجسد هذه الاهتمامات ماضٍ ليس بحاجة إلى وجود حدود ظاهرة. بدليل ذلك أن يتحول التاريخ إلى مجموعة من النصوص التي تكشف عما فيها، وتتفكك، ويعاد بناؤها حسب رغبة أولئك الذين يؤدونها في الحاضر. الأمر الجوهرى هنا هو البحث عن تعددية من استراتيجيات قراءة تلك النصوص. يدافع التراث دفاعاً قوياً عن تمثيلات الماضي التي تؤكد على وجود مروية متصلة ومتماسكة، ويدافع عن شكسبير الذى لا ينحصر داخل زمن واحد، وإنما الذى يخص كل الأزمنة. لكن النصوص موضع النقاش في هذا الكتاب والتي تشكل كياناً شكسبيرياً متحولاً تعبر عن تراثٍ فقيض Counter-tradition يؤمن "بأننا سوف نحسن اكتشاف" قناعاتنا التفسيرية إذا ما وضعنا في الاعتبار عدم المشابهة التي ينطوى عليها الماضي، (Beer 1989a: 5). وفي الوقت ذاته الذى نتبنى فيه "قناعاتنا التفسيرية علينا أن نقبل بتعددية الأصوات التي قد تعبر عن "أفق مستقبلى وجمعى يصعب الولوج إليه" (Butler 1993: 242)

إن موضوع هذا الكتاب يجعله يتمركز حول منتجات ثقافية تم إبداعها في بريطانيا في الغالب. وكما أشرت في الفصل الأول فإن ذلك من شأنه أن يخلق ظروف عرض خاصة ومحددة فيما يتعلق بالنصوص ذاتها، وفيما يتعلق بأطروحاتي حولها. وقد حاولت قدر الإمكان توسيع مدى الأعمال التي أحيل إليها، وذلك في إطار الهويات التراثية المعتمدة anonical identities ؛ فقد تجاوزت دائرة أمة شكسبير، ودائرة التيارات المسرحية السائدة، ودائرة المسرح

نفسه إلى غيرها من الفضاءات الأخرى التي يتمسرح فيها الماضي من خلال شكسبير. من الصحيح القول بأن شكسبير لعب ولازال يلعب دوراً في كافة البلاد المتحدثة بالإنجليزية متجاوزاً إياها إلى غيرها، ذلك لأن الأيقونة الشكسبيرية - ولعلها في ذلك تفوق غيرها من الأيقونات - تحوز مجموعة من المعاني الكونية (المتحولة). وعندما نشترك مع نص له هذه القدرة على الانتشار مثل شكسبير نجد أننا نراه في إطار مدى واسع من الروية قد يُترجم بشكل دالٍ ومجدٍ داخل إطار الظروف السياسية الخاصة بالجغرافيات المحلية .

يتعلق جزء من اهتمامي بشكسبير بتعيين حدود المشروع ذاته. يقدم بيتر إريكسون Erickson في كتابه إعادة كتابة شكسبير، إعادة كتابة أنفسنا طرحاً متوازناً، إذا يناقش من جهة تمثيلات شكسبير للمرأة، ومن جهة أخرى يبحث في تمثيلات الكاتبات لشكسبير. هذا التضاد اللافت للانتباه يمكن إريكسون من قراءة موقفه النقدي الخاص في مقال بعنوان "سياسات الهوية، والمجتمع متعدد الثقافات"، (وهو عنوان الكلمة التي يذيل بها كتابه). ينحى إريكسون جانباً في هذا التذييل ضمير الجمع الأول "نحن" من نصه، ويتحول ليفحص "موقفه الخاص بوصفه ناقدًا ذكراً أبيض"، وهذه الوضعية تشمل "علاقتي بوصفي ناقدًا ذكراً أبيض على وجه الخصوص بشكسبير من جهة، وعلاقتي من جهة أخرى بكتاب القرن العشرين المعاصرين متمثلين في الكاتبات من السود اللاتي ناقشنا أعمالهن في هذا الكتاب. إننى أعبر هنا عن ذاتي الخاصة" (1991:169). عندما تتخذ زاوية النظر غير المتوقعة فإن إمكان تعرفنا على النص، وعلى ذواتنا، وعلى مسؤولياتنا يزداد بشكل مُرضٍ.

إلا أنه ليس من السهولة بمكان تجاهل هذا الإنتاج الهائل (هل لنا أن نقول الزائد عن حده؟) للدراسات الأكاديمية، وتجاهلها التاريخي لحقيقة العرض المسرحي. كما آمل لهذا الكتاب أن يكون قد أوضح ذلك جزئيًا، فإن العديد من المشكلات، والتساؤلات التي تشغل الدراسات الأكاديمية الجادة لها ما يقابلها في مجال العرض المسرحي المعاصر. أعيد هنا تقرير واحد من المطالب التي طرحتها في الفصل الافتتاحي ألا وهو ضرورة توسيع مجال العرض المسرحي المعاصر بحيث يجسد هذه الأنماط من المصادمات بين النوع الفني، والجنوسة، والعرق، والأمة وغيرها من الوضعيات. وتكمن المفارقة الواضحة بالنسبة لي في أن شكسبير يمثل أداة فعالة لتحقيق هذا الهدف.

أثناء كتابتي لهذا الكتاب كنت أرجع مرات ومرات إلي ما ذكرته ترين مين ها
Trinh T. Minh صراحة عندما قالت :

علي المرء أن يمعن التأمل في القضايا التي تتعلق بالأستاذ، بل
وأن يحاول حقيقة أن يفسر الأسباب التي جعلت النساء
عاجزات عن كتابة "مسرحيات شكسبير في زمن شكسبير، كما
فعلت فيرجينيا وولف في زمنها. لعل هذا الإهدار للطاقة في
مثل هذه الأمور مسألة حتمية في مراحل معينة من الكفاح؛ إلا
أن ذلك لا ينبغي أن يصبح غاية في ذاته.

(1989:85)

من جهة أثارتنى مقولة ترين لأنه لم يكن هناك سوى عدد قليل جدًا من
النساء عندما نفكر في تلك العروض الخاصة بالماضي. إلا أن ذلك لا يدهشنا
بقدر ما يذكرنا بالماضي السلطوي للتراث (المسرحي) الغربي الذي استبعد النساء

من فضاءات العروض المسرحية، والنصوص الدرامية. كانت النساء صامتات، وعاجزات عن الحركة، ونادرًا ما كن يقمن بالأداء التمثيلي (وهو مازل يحدث حتي وقت قريب نسبيًا) علي مسارحنا العامة. توحى لي أيضًا تعليقات ترين بأن ذلك قد يكون مرحلة معينة من مراحل الكفاح، الكفاح من أجل وضع شكسبير داخل مجال مختلف يمكن في إطاره طرح أسئلة أخرى حول انتشاره وسلطته.

قد تكون تلك هي اللحظة الجاذبة التي يمكن لكل ماهو "مابعد" post أن يعود فيها إلي الوراء لكي يستحضر ويركز على الفجوات والمساحات المحذوفة في تاريخ العروض المسرحية.

أود أن أسجل أيضًا ملاحظة جانبية أخرى وهامة علي هذا المشروع. إن هذه الدراسة في تناولها لكل لحظة من لحظات العرض التي تحيل إليها تمحو العمليات التي تمخضت عنها هذه الحركة، أو تلك الإيماءة، أو هذه العبارة المنطوقة. إن سكني كل جسد مؤدى تدريب خاص ومعقد. لقد كتب عن انتشار شكسبير في الأنظمة التعليمية في العالم، وعن عمليات التحرير editing التي تتيح نوعيات معينة من النصوص بحيث تخدم عمليات تعبير ثقافي معين (على سبيل المثال دلالة، واستخدام مسارح يزعم لنفسه امتلاك الكرة الأرضية glob)؛ كذلك كتب الكثير عن الأنظمة التعليمية التي تسبغ علي شكسبير سلطة متعدية للتاريخ transhistorical، وشديدة التحديد، وذلك في إطار الدراسات الأدبية/الثقافية؛ كذلك تناولت كتابات كثيرة التدريب المسرحي اللاحق للمرحلة الثانوية، والذي يشيع مجموعة من التقنيات المسرحية التي من شأنها أن تؤكد (و تتأكد ب) علي قناعة مفادها الأهمية الكبيرة لشكسبير في تراث العروض المسرحية؛ كذلك

دبجت الدراسات عن "الريبرتوارات" المسرحية، والمهرجانات المسرحية في كل مكان من العالم، والتي تخصص نسبة كبيرة من فضاءاتها، ووقتها، وطاقاتها لإبداع ما يسمى بتمثيلات أصيلة لنص الشاعر الكبير. وهناك الكثير من الجهود المبذولة لتحديد الفرضيات والتضمينات التي تكمن خلف العديد من هذه العمليات. من الأهمية بمكان على سبيل المثال أن نعي ما يتمخض عنه التدريب التقليدي للممثل من تأثير على حدود التمثيل representation التي يمكن أن تشهدها فوق خشبات المسرح المعاصر. إلى أي مدى يمكن للتوصيف "محترف" أن يحدد أنواع العروض التي يمكن للممثل أن يؤديها، والتي يؤديها بالفعل؟

أيضاً فإن المكان المركزي الذي يشغله شكسبير في علاقته بكافة أبعاد التعليم سواء بوصفه عرضاً أو نصاً أدبياً يشكل موضوعاً لم يستنفذه النقاش. تأمل على سبيل المثال مناقشة مايكل فاندن هو قيل للعرض الطليعي الذي يقدمه روبرت ويلسون، والتي يصل من خلالها إلى النتيجة التالية:

السؤال المطروح بدايةً هو ما إذا كان هناك مخرجاً أو مبدعاً آخر راغباً في مسرحية عمل ويلسون، ذلك لأن هذا العمل مرتبط أشد الارتباط بعمليات إنتاجه، وحساسيات منتجه، ومشاركيه في العمل:

إن المرء يقشعر بدنًا لو فرض تقديم أحد أعمال ويلسون بميزانية ضئيلة في مسرح إقليمي، أو على يد أحد طلبة الفنون في جامعة أمريكية.

(1991:191)

إن القضية التي يثيرها فاندن هوفيل هنا قضية مفهومة بالتأكيد . لكن هذه القضية ذاتها تثير عددًا من الأسئلة الأخرى حول ما لا يجعلنا نقشعر بدنًا . هناك عدد لا يحصى من المخرجين الذين يرتبطون في وقت من الأوقات بتقديم مسرحية لشكسبير، ومعظم أسباب هذه الظاهرة ترجع كما أسلفت إلي الرواج العالمي الذي يحظى به شكسبير . وكما يلاحظ ديثيد لوينثال فإن "الحنين هو الذي يسد الفواتير" (1985: 345)

لكن ما الشيء الخاص في علاقتنا بذلك الحنين، أو الشيء الذي تتطوى عليها ثقتنا بالعمليات التي تشكل التعليم الثانوي وما بعد الثانوي والذي يجعلنا لا نقشعر بدنًا أمام فرضية ظهور نص لشكسبير علي مسرح إقليمي، أو تقديمه من خلال ميزانية ضعيفة، أو أمام فرضية تقديم أحد طلاب الدراسات العليا لمسرحية الملك لير، بل علي العكس من ذلك يدفعنا إلي توقع هذا؟ ألا يجب أن نقشعر بدنًا أمام هذه التجليات ذاتها؟ ألا يجب أن نطرح تساؤلات أكثر قدرة على الاستكناه حول هذه "القناعات التفسيرية الراسخة؟"

يختتم جوري فيسواناثان Viswanathan كتابه الهام الذي يحمل عنوان أقنعة الغزو: الدراسة الأدبية، والحكم البريطاني في الهند بالمقولة التالية:

ليس بوسعنا الآن أن ننظر إلي توظيف الأعمال الأدبية لخدمة مصالح الامبريالية البريطانية بوصفه أمرًا دخليًا علي الطريقة التي لا بد أن تقرأ بها هذه النصوص. إن تورط الثقافة الأدبية مع النزعة الاستعمارية من العمق والانتشار علي نحو أثر تأثيرًا بالغًا علي تطور التعليم الأدبي الإنجليزي، وعلي نحو يجعلنا لا نقتصر في دراستنا لهذا التورط علي التركيز علي

بريطانيا فقط بوصفها المحور الوحيد أو الأساسى
لهذه العملية.

(1989: 169)

واضعين في الاعتبار التوظيف النفعى لشكسبير ليس فقط في مجال الدراسات الأدبية وفي إطار المدارس المسرحية ولكن في المجتمع بمعناه الأوسع كما يزعم العديد من النقاد الذين تحيل إليهم هذه الدراسة. لا يسع المرء إلا أن يتساءل إن كان شكسبير محتوماً عليه بشكل لا مفر منه أن يمارس الإرادة الاستعمارية التي لا يمكن لعروضه أن تقاومها في الغالب. إن العروض ذات الطابع متعدى القومية transnational والتي تنتمى للثقافة الرفيعة والثقافة الدنيا، والتي تشكل جميعاً محور هذا الكتاب تقدم لنا بعض التصورات فيما يتعلق بالفضاء الذي تتجلى فيه هذه الإرادة، والكيفية التي تتجلى بها. كما تومىء هذه العروض أيضاً إلى إمكانية دعمها لفعالية تلك الإرادة. وفي بعض الأحيان تبدو هذه العروض رفضاً للخضوع لشروط هذه الإرادة. أمل أن يقرأ القراء العرض الذى يمسرح الحنين في إطار التشكلات الطبوغرافية الخاصة بهم، وفي أذهانهم بعض من تلك التوظيفات لنصوص شكسبير. الأمر المؤكد أن هناك تساؤلات كثيرة أخرى حول النزوع الحينى لتقديم نصوص تأسيسية، وذلك في الوقت الذي نزع فيه نزوعنا وتوقنا إلى لحظة تمرد معاصرة (تتمسرح في الغالب في صورة لحظة مستقبلية).

(ما بعد) السكريت (ما بعد) الاستعمار I I

هذه حكاية تحذيرية، لكنها لا تتطوى علي مغزى أخلاقي مفاده أن شكسبير أو حتي مسرحية هاملت عل وجه التحديد ليس لهما معني أو دلالة خارج السياق الثقافي الخاص بشكسبير. (واقع الحال أن مسرحية هاملت تحظى برواج شديد في أفريقيا كنص تعليمي، وكعرض مسرحي). إلا أن ثمة عديد من المغازي الأخلاقية الأخرى. أولها: إياك أن تعيد حكي حيكات شكسبير الدرامية ثانيها: إياك أن تحاول القيام بترجمة مرتجلة. المسرحية في مجملها هي جوهر المسألة.. المسرحية هي البناء الكامل من الكلمات التي تخلق الصور والانطباعات المباشرة، والتصادم الحادث بين الشخصيات، كما تخلق المشهد البصري الذي تتجسد من خلاله الحكاية.

(Eldred D. Jones 1986:3)

إن العلامة الحديثة تحلم بعلامات الماضي.

(Jean Baudrillard 1983: 85)

المسرحية هي جوهر الأمر كله، ذلك الأمر الذي وُظف لخدمة السلطة الاستعمارية - ليست فقط لخدمة مفهوم الأمة، وإنما لخدمة أي عدد من الوضعيات positionalities. يشكل هذا الطرح السياق الخاص بمسرحية ان - ماري ماكونالد التي تحمل عنوان عمت مساء يا ديدمونة، عمت صباحا يا جولبيت. تسعى هذه المسرحية علي كل مستوى من مستوياتها إلي إبراز المسافة النقدية الفاصلة بينها من ناحية، والتراث، وشكسبير بما ينطوي عليه من هيمنة من ناحية أخرى. تبدي بانوتا روبس Rubess في ملاحظاتها في مقدمة النص قائلة "تلقت آن - ماري ماكونالد تدريبها كممثلة، وبعد بعض المحاولات مع

مسرح المؤسسة الحاكمة اقتحمت مجال المشروعات الجماعية، والتعاونية، (Macdonald 1990:80). يمكن أن نستنتج هنا أن ما تعلمته ماكدونالد لم يكن نافعاً ولم يكن مرضياً لها، ومن ثم فإن جزءاً من الحافز الذي دفعها إلى تقديم مسرحية عمت مساءً يا ديدمونة هو رغبتها في إعادة تدريب نفسها، وإعادة تدريب شكسبير. ومن هنا كانت العملية الجماعية التي تم من خلالها تقديم المسرحية لأول مرة علي مسرح نايت وود ثييتربورتو (وهو مسرح له تاريخ طويل ومتميز فيما يتعلق بتبنى، وتطوير الأعمال المسرحية التي تقدمها نساء) معبرة عن منهجية بديلة لتلك التي يتم استدعاؤها عادة عند تقديم عمل لشكسبير. علي حد وصف ريك نويلز Ric Knowels فإن "مسرحية عمت مساءً يا ديدمونة تعد مراجعة نسوية لشكسبير، وتفكيك عميق لسلطة المؤلف، وتجسيد لعملية القراءة المقاومة، (1993-94:276). وفضلاً عما تبديه المسرحية من تمرد فيما يتعلق بالهوية الجنسية، فإنها تجسد أيضاً ذلك التوتر الحادث بين الأفكار المتعلقة بالأمه الكندية، والطابع الاستعماري لـ(أدب) الإنجليز. إن كانت مسرحية عمت مساءً يا ديدمونة قد وجدت جمهوراً في تورنتو، فذلك مرجعه إلي أن كل من كان طرفاً في إنتاج العرض (أو في تلقيه في هذه الحالة) لم يكن بمقدوره أن ينسى حضور مهرجان ستراتفورد شكسبير المنعقد في كندا، والذي لا يبعد مكانه كثيراً عن مكان عرض ماكدونالد، والذي شكّل لفترة طويلة حجر الزاوية في اعتزاز الكنديين بالوجه الفني لأمتهم.

الشخصية المحورية في مسرحية ماكدونالد هي باحثة أكاديمية في الأدب الإنجليزي (كونستانس ليدبيلي) غير محظوظة، وعاجزة أحياناً، وتكافح لتهني

رسالتها لنيل درجة الدكتوراء، التي تتضمن قراءة غريبة لنصوص شكسبير: إذ تقوم أطروحتها على أن "فك شفرة مخطوطة جوستاف سيثيت وجود مسرحيتين كوميديتين كتبهما مؤلف مجهول، وهاتان المسرحيتان استولى عليهما شكسبير، وصنع منهما مسرحيتين مأسويتين"، (21:1990). فكرة ماكدونالد أن ذلك ليس له صلة بعرض نصوص شكسبير. تدفع ماكدونالد بطلتها عبر منعطفات سخيفة تؤدي بها إلى الاشتباك مع الفعل الدرامي الخاص بمسرحيتي عطيل، وروميوجولييت، ومن خلال ذلك تعلم ماكدونالد كونستانس شيئاً عن ذاتها، كما نتعرف نحن في الوقت ذاته على الفرضيات التي يقدم شكسبير في إطارها. إن الطرح الذي يقدمه ريك نوويلز في هذا الإطار عن الأثرين المختلفين اللذين يحدثهما عرض عمت مساءً يا ديدمونة عند تقديمه مرتين في تورنتو طرح كاشف. يرى نوويلز أن العرض الأول أتاح قدرًا من الاشتباك الجمعي بين منتجي العرض ومتلقوه (ربما علي نحو ما حدث مع عرض الملك لير الذي قدمته فرقة مسرح النساء)؛ أما العرض الثاني حسبما يرى نوويلز فقد كان مختلفًا اختلافًا راديكاليًا، وفي ذلك يقول: "على ما يبدو أن نوعًا من الاحتواء *containment* قد حدث من خلال العرض الأول أصبح وسيلة لابتداء شكل من أشكال الوحدة، والشمول الذي يلاشى الاختلاف، (278: 1993-94)"⁽¹⁾. وهكذا تسببت التغييرات التي حدثت في سياق العرض في خلق نسق استيعاب آخر جعل النص مجرد محاكاة كوميدية ساخرة للمحور الذي يدور حوله، وهو شكسبير. إن كان المنهج الذي اتبعه ماكدونالد يختلف عن النتائج التي وصلت إليها، فإنها مع ذلك تعبر عن موقف لا يختلف عن موقف الدريد جونز في الفقرة التي اقتبسناها في مستهل هذا الجزء.

الأمر اللافت أيضاً أن جونز فيما يعبر عن توظيف نصوص شكسبير في إطار القلاقل السياسية المعاصرة في أفريقيا يتحدث أيضاً عن عالمية شكسبير. لا يدهشنا أن هذه العالمية يتم التعبير عنها في سياق العالم الأكاديمي:

فحصت ذات مرة رسالة دكتوراه تطرح تأويلاً للمأسى الكبار يقوم علي المشابهة بينها، وهو تأويل ينطلق من طقوس التضحية في غرب أفريقيا، ليس بفرض إظهار أن شكسبير (ذلك الرجل المتميز) كان على دراية إلي حد ما بالطقوس الشعبية الأفريقية... وإنما لإظهار أن أسطورة الإله المشرف على الموت (لير) أو أسطورة حامل الضحية (الذي شبه به هاملت) أو الضحية المحرمة (ماكبت)، أو الضحية المجنى عليها (ديدمونة) كلها نماذج كونية.

(1986:5)

كما تبين ماكدونالد، وكما يكشف جونز هناك طرائق خاصة تتشكل وتفرض بفعل سياقات ثقافية معينة لتعليم الكيفية التي يُقرأ بها شكسبير، ويكاد يُنتج شكسبير دائماً وفقاً لاستراتيجيات القراءة المفروضة تلك.

يمكن أن نرى مثلاً أكثر تحديداً علي ذلك في تحليل آنيا لومبال Lomball لعرض هاملت في ميررزام Mirozam. وتلاحظ لومبال أن "أداء هاملت علي طريقة ميزو Mizo بطابعها المحموم تتصل بالعلاقة بين المسرح، والسلطة، والتقويض؛ كما تتصل أيضاً بالسياسات المتبعة في معالجة الذوات التابعة Subaltern للنصوص الرئيسية Master - texts؛ والأهم من ذلك أن هذه الطريقة تتصل بالتقاطع الحادث بين علاقات الجنوسة، وغيرها من المحددات الاجتماعية، (1993:227). هذا العرض عن نص هاملت يعبر عن شكسبير

المتحول على نحو خاص جداً، وهو عرض يملك عددًا من اقتصاديات المشاهدة المختلفة، وذلك خارج إطار القصد وراء العرض، وإن كان ذلك يحدث في لحظة تاريخية متزامنة بشكل أو بآخر . إن أنماط القراءة النقيضة والحريصة التي تطرحها لومبا تشكل نسقًا معقدًا يمكن من خلاله أن نفهم هشاشة العرض، وأن نفهم هشاشة ذلك الشيء المتجذر في التراث الغربي بالنسبة إلي قوى ثقافية ستظل غير متوقعة، وغير مقبولة.

فضلاً عن ذلك، فإن دراسة من قبيل ما قدمه لو إنس ليفين Levine تحت عنوان ثقافة رفيعة/ ثقافة دنيا: ظهور التراتبية الثقافية في أمريكا (1988) تقدم لنا قراءة تعاقبية diachronic لعملية تقديم نصوص شكسبير في سياق قومي، وهي قراءة تظهر لنا بشكل دقيق كيف أن آلية التقديم هذه قد أصابها التحول فيما بين القرنين التاسع عشر، والعشرين، كما أبرزت الدراسات العوامل التي جعلت مثل هذا التحول أمراً ممكناً. أيضاً أبرز كتاب ليفين بشكل غيرمفصل التأثير الملحوظ الذي أحدثه شكسبير في التعريفات الأمريكية لمفهوم الذات، وفكرة الاستقلال. ^(٢) من ناحية أخرى يحسن ليفين التفكير عندما يتذكر أنه حتى عندما يتم النظر إلي شكسبير بوصفه علامة فارقة علي خبرة الثقافة الرفيعة، كان هناك بعض العروض التي قدمت عن نصوصه علي نحو عابر للأنواع cross - genre (كما هو الحال في المعالجات السينمائية للمسرحيات) وكانت تؤكد على وجود خط ثقافي "ذي طابع مسامي، يمكن عبوره - كما رأينا- وسوف يتم عبوره في المستقبل (Levine: 234).

لكي نوجز القول، نحن بحاجة إلي فهم أعمق للكيفية التي يتم بها التعامل مع النصوص عند التلقي، لأن ما تفعله أنت بكتاب، أو بعمل فنى مسجل هو الأمر الذي يستحق الاهتمام، (Sinfield 1989: 302) وتصح هذه المقولة بشكل خاص إذا كان "الكتاب" محمل بفائض من الشفرات كما هو الحال مع النص الشكسبيري. لكن ليس بالضرورة أن تكون كافة عمليات التعدي علي "الشكسبيت" الاستعماري قد تم تدجينها وفقاً للامبريالية البريطانية/ الأمريكية.

إن أحد آثار سقوط الامبراطورية السوفيتية هو إمالة اللثام عن المؤسسات التابعة للأمم التي كانت خاضعة لها فيما سبق، وجعلها موضوعاً لنقد الغرب. علي سبيل المثال خضع مسرح Theater am Schiffbauerdamm - الذي كان مقرّاً لفرقة بيرلينر إنسامبل - لبعض التحولات اللافتة فيما يتعلق بممارساته الأدائية، فقد تم استبعاد المدير الفني، واستبداله بخمسة مدراء، وقد قام هؤلاء بإعادة صياغة مسرح بريشت بحيث يعكس تأثراً بالمسرح الإليزابيثي، كما تم بناء جزءاً من خشبة في منطقة الجمهور، بحيث يقف الجمهور في الشرفات العليا، ويجلس علي الخشبة نفسها، وحولها، (Sprung1993:CI). ولعلنا نحدس بأن عرض الافتتاح للفرقة بعد إعادة تنظيمها كان عرضاً لشكسبير. في الوقت ذاته افتتح المدير الجديد لفرقة مسرح الشعب في برلين الشرقية المسرح بعد التجديد بعرض الملك لير. وصف ناقد كندى العرض الأخير بالقول:

تظهر البنات الثلاث جالسات علي ركبهن، وهن ينظفن خشبة المسرح مستخدمات قطعة قماش وجردل. ويظهر لير مرتدياً ما يبدو رداءً من أودية المواخير، وهو يودع كورديليا ببعض القبالات الساخنة متحسناً فخذيتها.

وكورديليا عندما نترك وحدها علي الخشبة تزيل سروالها لتتبول بصوت مسموع في دلو، وهي لا تفعل ذلك مرة واحدة، وإنما أربع مرات. أما ملك فرنسا المتقدم لخطبتها فيشرب من بولها ليظهر إخلاصه علي ما يبدو.

تواصلت القهقهات ودون انقطاع، اعتقدت للحظة أن المخرج كان يحاول أن يثبت لجمهوره الألماني أنهم يمكن أن يقبلوا منه أي هراء بسلبية مطلقة... انتظرت بشغف ظهور أي علامة من علامات الغضب. إلا أن الجمهور جلس مأخوذاً يصفق بين المشاهد، ويقف عند نزول الستار.

ربما لو كنت قد تحملت أنا أيضاً ٤٥ عاماً من وجود المسرح
الحكومي لكنت أقل غضباً إزاء إهانة الشاعر الكبير .

(Sprung 1993: C3)

حدود من التي يتم تعديها هنا؟ ما الذي يجعل الجماهير الألمانية متحمسة لعملية تخريب شكسبير (غير هذا التحليل المصطنع الذي نجده في الفقرة السابقة المقتبسة)، وما الذي يجعل هذا الناقد يسم العرض بأنه مهين لشكسبير؟ ما الشيء الذي يسعى سبرانج إلي تذكره (جمع أوصاله)، ويسعى الجمهور الألماني علي ما يبدو إلي نسيانه؟ عند هذه النقطة يبدو أن النزعة الاستعمارية وشكسبير يؤسسان نسقاً معقداً يحيل بالكاد نص الملك لير إلي تاريخ إنجليزي أحادي، وذلك بما ينطوي عليه هذا النسق من ظروف إنتاج وتلقى ممكنة. كذلك تتجسد عملية أداء فكرة الأمة نفسها، وتشير إلي كثافة مؤسسات الذاكرة المختلفة التي تتيح وجود إنتاج وتلقي متناقضين لغير هذا النص من النصوص الشكسبيرية.

إن ماتخلقه هذه العمليات التوالدية والمتعرية - إلى حد ما - هو حالة حنينية شاذة، بمعنى أن خطابات الماضي التي تشكل الهوية تتأكد وتتشظى في لحظة العرض. وكما قالت إيف سيدچويك مؤخراً فإن الاسهامات الحديثة حول مفهوم "الشاذ"، أضفت علي المصطلح بعض الملامح المختلفة التي لا يمكن إدراجها تحت الجنوسة والممارسة الجنسية علي الإطلاق، (9:1993). وإذا كان فيلم ادوارد الثاني لجارمان، وعرض هذه الجزيرة تخصني لأوسمنت يصوران الماضي تصويراً شاذاً لإلقاء الضوء علي لحظات الانقطاع التي ينطوي عليها تشكل الهوية في الحاضر، فإن العديد من الأمثلة الأخرى المشار إليها هنا تصوغ هذا الماضي ذاته صياغة شاذة وذلك للوصول إلي نتائج وتأثيرات مختلفة تماماً.

يحدث الحنين الشاذ -إذاً- علي الحدود التي يتوجب علي التعدي أن يعبرها، ويعيد عبورها، كما أن رغبتنا في الرغبة أيضاً تجد نفسها شاذة علي نحو لا تخطأه عين. عند إدراكنا لعدم أصالة الماضي الأصيل الذي نتوق إلي استهلاكه نظل نسعى إلي إنتاج اسطورتنا الخاصة عن هذا الماضي، كما نظل نتوق إلي أن يؤكد هذا الماضي علي لحظتنا التاريخية. يقول دوليمور:

ستظل دائماً عملية إعادة النقش علي نحو مستمر
transgressive عملية أشكالية، ذلك لأنها تثير أسئلة
مزعجة حيال الرغبة ذاتها، جاعلة منها امرأاجتماعياً خالصاً،
ومن ثم تثير بالقدر ذاته أسئلة مزعجة حول الثقافة، والتمثيل،
والعملية الاجتماعية. يزيد الأمر علي ذلك عندما يتم إزاحة
أبعاد متعددة لثقافة ما و/ أو تكثيف هذه الأبعاد في هوية

المتعدى. لكن في هذه الحالة لا يوجد تعدٍ من وضعية الخاضع
إلا وكان تعديًا اشكاليًا؛ تلك هي النتيجة المحتومة عندما يواجه
المستضعف Cisempowered تحديًا ما.

(1991 : 323)

إن ما تشير إليه هذه المقاربات المتباينة هو أن التذكر إن كان في غالب
الأحيان يلعب دورًا في شرعنة نظام اجتماعي حالي (Connerton 1989:3) ،
فإنه يداوم علي ذلك. إن جزءًا من الظرف الذي يشكل السكربت الاستعماري
يكمن في إمكانية تحوله إلي ما بعد الاستعمار، ومن ثم يعاد تشكيله بوصفه
سكربت لاحقًا على ذاته. يذكرنا سبارجو وبوتينج أن حالات العودة returns "هي
أيضًا لحظات ذهاب departures، وحركة بعيدة تحدث خلال عملية الرجوع،
(1993: 379) . إن رقائق التاريخ التي تعود في العرض الذي يدور حول الحاضر
تؤكد علي مسرحية الأمور غير القابلة للتفكير فيها unthinkable . وإذا كان
مقدرًا للعلامة المعاصرة أن تحلم بعلامات الماضي، فإن دلالتها ليست بحاجة إلي
أن تتقيد بالمرويات الخاصة بتاريخ واحد بعينه. لذا فإن تحويل shifting
شكسبير أمر سهل، وصعب في آن واحد فقد كانت نصوصه دائمًا خاضعة
لعمليات التعديل التي تفرضها الثقافات التي تنتجه. لكن عمليات تحويل
شكسبير هي في نهاية الأمر ما يتيح فضاءً لكل أنماط العروض المستقبلية.

الهوامش

الفصل الأول

١- سك هذا التعبير أول ماسك - علي ما أتصور - في الملاحظات التي وضعها في برنامج عرض النساء يتحاشين النساء لهوارد باركر، والذي قدم على مسرح الرويال كورت عام ١٩٨٦- ويزعم باركر أنه تعاون في كتابة المسرحية مع توماس ميدلتون. انظر Barker and Middleton (1986), 15a .

٢- يوضح ديفيز قائلاً : "سك مصطلح حنين nostalgia حنين على يد الطبيب السويسري يوهانز هوفار في أواخر القرن السابع عشر للإشارة به إلى حالة مألوفة من الحنين الشديد إلى الوطن homesickness كانت سائدة بين المرتزقة السويسريين الذين كانوا يحاربون بعيداً عن أرضهم... كانت :الأعراض" التي ظهرت علي هؤلاء وفقاً لما قاله هوفر ، وغيره من الأطباء الخبراء هي الأكتئاب، والحزن، وتقلبات انفعالية، بما في ذلك نوبات بكاء شديدة، وحالة فقدان شهية، وحالة من "الذبول" العام، ومحاولات انتحار متكررة" (1979:1-2). ويستطرد ديفيز في ملاحظاته قائلاً أن الأطباء أضفوا على مصطلح "مباشر" هو مصطلح "الحنين إلى الوطن" سمات مرض معين، وذلك في محاولتهم تعيين حالة الحنين nostalgia، ويضيف ويغير أن المصطلح الآن أصبح مفرعاً من دلالاته الطبية. لكن ذلك قد لا يكون صحيحاً في واقع الأمر؛ وهنا يحسن بنا أن نتأمل العلاقة بين حالة الحنين الأصغر macro- nostalgia التي نناقشها في هذا الفصل ، وشيوع الأعراض ذاتها على الجسد المعاصر ، هذا فضلاً عن السياقات التي تشخص في إطارها هذه الأعراض في الوقت الحاضر.

٣- انظر Frow (1991:135-137) للاطلاع على دراسة حول العلاقة بين تاريخ مفهوم الحنين (في صياغاته الطبية) وخطابات الحداثة. من المفيد كذلك الاطلاع على دراسة Patrick Wright "للحنين في الحياة اليومية (1985:19-24).

٤- أن يكون اليسار "مذبذباً" أيضاً في هذه المسألة أمر لا يدهشنا ، ذلك أن الجنس جزء مكون من تكويننا النفسي والاجتماعي . فضلاً عن ذلك فإن استحضار اليمين أو اليسار أو أية جماعة أخرى لحالة الحنين إنما يرجع إلى حالة هذه الجماعة ، وهي الحالة المحافظة conservative . ومثل هذه الحالة تؤكد على الحفاظ على تصور معين ، ومختلف للماضي.

٥- يبدأ دون Doune وهودجيز Hodges في مقدمتهما بالاستخدام الشائع للحنين في الممارسة السياسية لليمين الجديد في أمريكا، ويشيران إلى أن "الكتاب الذين ينزعون إلى الحنين يعينون هذا المكانة [الخاصة بالمرأة] في ماضٍ تؤدي فيه النساء دورهن "بشكل طبيعي" في المنزل ليوفرن الاستقرار" (14-3:1987). إن كان المؤلفان محقين تمامًا في ذلك - كما أن تحليلاتهما للنصوص "الحنينية" في كتابهما تشكل أطروحات مفيدة - فإننا على ما اعتقد لا يمكننا أن نحصر الحنين في كونه مجرد عرض أحادي الاتجاه يظهر في وضعيات معينة . ويبدو أن الحنين بوصفه الرغبة في الرغبة يشكل جزءًا من الكيفية التي تتشكل بها حياتنا النفسية، وحتى نفهم بعض التجليات الخاصة - مثل المواضيع التي يبرز فيها هذا العرض على الجسد علينا أن نقوم بذلك على نحو أكثر شمولاً.

٦- إن المنافسة على الماضي مشروع ذي طابع ذكوري بشكل أو بآخر، ذلك أننا لا نجد سوى مداخلات قليلة جدًا من الكاتبات سواء في النظريات والتواريخ المكتوبة، وفي نصوص العروض. يشير ذلك بالتأكيد إلى عدم اهتمام، ولكنه يعكس أيضًا بشكل مقنع تحجر عملية التشفير التي لا تصدق إلا على أنماط معينة من أفعال التجاوز.

٧- يشير سايمون باركر أيضًا أن كتب التسلية تلك تمتلأ باقتباسات من شكسبير تسجل بشكل واضح رسوخ هذه القيم.

٨- يرجع المصطلح إلى جوناثان دوليمور . انظر 91-88:1991

٩- يشير ستيفن إدي سنو في كتابه الحديث الذي يحمل عنوان :

Perfrming The Pilgrims : A study of Ethnohistorical Role Playing at Plimouth Plantation (University of Mississippi Press, 1993) إلى أن هذه المنطقة تجذب اهتمامًا أكبر بكثير مما كان في السابق، كما تثير قراءات أكثر تعقيدًا مما مضى .

١٠- تتباهى المواد الدعائية الخاصة بهؤلاء " الاليزابثيين الأمريكيين" بأن "الفرقة القادمة من الولايات المتحدة سوف تجعل التاريخ الإنجليزي ينبض بالحياة أمام جمهور راغب في ذلك أشد الرغبة . تستخدم الفرقة التقنيات الخاصة بالمسرح البيئي لتصوير التاريخ البريطاني من خلال قدر كبير واستثنائي من الأصالة، كما "تتواجد" الفرقة داخل العديد من الممتلكات التاريخية، مظهرة الحياة المنزلية، والمصنوعات الأصلية اليدوية ، و "العديد من

أشكال الترفيه" من القرن السادس عشر" (مادة ترويجية فى شركة دلتا إيرلاينز - Sky Magazine Augst 1992) .

١١- انظر الفصل الثانى من كتاب باتريك رايت بعنوان : *On Living in an Old Country* .

١٢- يقول فوكو فى مكان آخر أن التاريخ قد أدى إلى "تدمير الجسد" (1977:148) . من المهم فى هذه الحالة أن نتخيل أنواع الأجساد التى يمكن للعرض أن يبتنيها من خلال تأكيدها على الحاضر (حتى لو كان ذلك من خلال انقطاع التاريخ الكونى/الخاص).

١٣- إن الدراسات المتعلقة بترتيبات التمويل الخاص بفرقة شكسبير الملكية دراسات مفصلة وكاشفة. ومن الواضح هنا كيف أن التوجيهات الخاصة بمجلس الفنون قد شكلت خطط كل من بوجدانوف، وبينينجتون.

١٤- انظر على سبيل المثال فى الفصل الثانى من هذا الكتاب مناقشتى لعرض الملك لير الذى قدموه .

١٥- يطرح آلان سينفيلد دراسة مفيدة وهامة لعملية إنتاج الفنون فى علاقتها بالممارسات السياسية لليمين الجديد فى بريطانيا. يرى سنفييلد أن الفنون تعتبر "فضاءً واضحاً بالنسبة لليمين الجديد يكتشف فيه ويطور مفاهيم من قبيل التراث والهوية الإنجليزية، والنخبوية، والاستقرار الاجتماعى. إلا أن ذلك أيضاً يتسم بالتعقيد من الناحية الأيديولوجية، ذلك أن الثقافة "الجيدة" تم تعريفها من خلال علاقتها الملتبسة بالسوق" (1989:297). إن تحليل سينفيلد لانسحاب تمويل الحكومة للفنون إبان حكم تاتشر يلفت الانتباه إلى المخاطرة بتقويض سلطة هذا التراث ذاته، فضلاً عن الهوية الإنجليزية، والنخبوية نفسها. لا يدهشنا هنا أن يكون المثال على تعقد اقتصاديات السوق، وتعقد الفنون التى تستلهم التراث هو شكسبير نفسه؛ يقول سنفييلد:

يؤكد الوزير نايجل لاوسون أن شكسبير يرتبط أجماً بالنظام و النزعة المحافظة، ولكن لا يزال عليه أن يضع الكثيرين ممن يرتبطون بشكسبير . إن العلاقة التبادلية بين القيمة الثقافية، والقيمة المالية عند وضع صورة شكسبير على العملة الورقية أو بطاقات الائتمان تبدو بالنسبة للكثيرين علاقة متنافرة. الأمر الذى يسبب إشكالاً أكثر من مجرد التكلفة على الخشبة

(وهى تكلفة ضئيلة) هو أن منح التمويل العام أو رفضه إنما يعبر عن موقف أيديولوجي.

(Sinfield 1989:299)

١٦ - على الرغم من أن هذه التورية لا تقاوم، إلا أن انتقاء بول تيلور لهذا التعبير "الفرنسي" ملائم جداً أكثر مما يتصور تيلور نفسه ؛ وكما أشارت روزاليند كراوس فإن تعبير *nostalgie de la boue* (الحنين إلي الطين) ليس تعبيراً فرنسياً في الأساس ، وإنما هو استدعاء انجليزي لمفهوم *Slumming* (بمعنى التردد على الأحياء الفقيرة) والذي اتخذ بعد ذلك الإطار السحري الذي منحته إياه العبارة الفرنسية.

١٧- كل المراجعات النقدية للعروض البريطانية رجعت فيها إلى مجلة *London Theatre Record* (ما لم يتم الإشارة إلي غير ذلك). كما أن الإحالات إلي قضية معينة يمكن الرجوع إليها في قائمة المراجع تحت اسم الكاتب الذي قام بالمراجعات ، والذي أشير إليه في متن الكتاب . ويجب ملاحظة أنني لا أقدم أيًا من هذه المراجعات بوصفها قراءات "موضوعية" لأي من العروض موضوع النقاش. ولكن هذه المراجعات بوصفها جزءًا من الخطاب العام حول الفنون تشكل "مسارًا" للماضي" الذي يمكن أن يكون عاملاً في عملية "التحول" مثل العرض ذاته .

١٨- لعل ذلك في ذاته يعد زعمًا ذا طابع حنيني خصوصًا في إطار التوترات الحالية بين الحكومة الفيدرالية الكندية وكيبيك.

١٩- تجد تحليلًا مفيدًا لهذه العلاقة المعقدة في مقال باتريس بافيس الذي يحمل عنوان "ويلسون" وبروك، وزاديك: مواجهة ثقافية" ٥. وذلك في كتاب؛ *Kennedy* (1993a:270-289). ويهمننا هنا على وجه الخصوص تأكيد بافيس على أن "بروك ينظر نظرة نسبية إلي كافة المزايم التي تحمل طابع المركزية الأوروبية، وذلك لتحرير سر النص. في الوقت ذاته فإن شكسبير بالنسبة له غاية في الغموض والتعقيد لدرجة أننا لا يمكن أن نفسره بالكلمات والأفكار" (Kennedy 1993a:280) .

٢٠- أنا ممتهنة لزميلي جيرى ثيوستون لما قدمه من تحليل لأعمال المؤتمر .

٢١- إذا وضعنا في الاعتبار ميل نقاد المسرح البريطانيين إلى العلامات ذات الطابع التقليدي في العروض الشكسبيرية لن يدهشنا أن نلاحظ تكرار تقديمهم في مراجعاتهم لعرض حلم

للباح للطريقة التي تتعامل بها الممثلة الفرنسية أنجيلا لورييه مع الشعر الانجليزي حيث
"تحوله إلى تلك الرتبة المميزة لحديث المفتش كلوسو" (Paul Taylor 1992) .

٢٢- تتحدث كلير أرمستيد عن استجابة أخرى لتلاعب فرقة كومبانيا دي كوليتيفو بشكسبير
بالقول بأن "تيري هاتنز مدير فرقة شكسبير الملكية كان رد فعله أن كتب مذكرة إلى الفرقة
مفادها أن عرض هذه الفرقة لا يشكل أى تهديد لهم " (1994:162) .

٢٣- إن كنت أشير هنا إلى عرض Les Atrides الذي قدم عام ١٩٩٢، فإن منوشكين ومسرح
الشمس كانوا قد قاموا مسبقاً بإحياء مسرحيات شكسبير . انظر كتاب أدريان كيراندار
عن آريان منوشكين .

٢٤- استلهم كلماتي هنا من التحليل الذي قدمه وبرت والاس عن عمل الفرقة في كتابه
Producing Marginality: Theatre and Criticism in Canada (Saskatoon: Fifth
House Publishers, 1990) يستخدم فينجولد في مراجعته لأعمال منوشكين اللغة ذاتها،
فيتحدث عن المهرج بوصفه صاحب رؤيا .

٢٥- إن استخدام هوكس للضمير "نحن" يصيب بالارتباك إلى حد ما ، وهو ما ينطبق أيضاً
على استخدامه للفظ "ثقافتنا" قبل ذلك بسطر أو سطرين . قد يتمتع هوكس بالمشاركة
في التيار الأكاديمي والثقافي السائد ، وهو ما ينطبق أيضاً على النصوص، والنقاد،
والعروض التي يناقشها في كتابه *Meaning by Shakespeare* .

٢٦- تشغل دراسة مارثا روزلر التي تحمل عنوان "ملاحظات على اقتباسات" بممارسات
الفنون البصرية في القرن العشرين، لكن أطروحتها الخاصة بوجود فن بصرى نسوى
يحمل طابع المقاومة تتشابه كثيراً مع أطروحتي في هذا الكتاب الذي أدمو فيه إلى إعادة
فحص عمليات توزيع الماضي على نحو راديكالي .

٢٧- اعتقد أننا كن سنحصل على صورة أوضح للكيفية التي يشغل بها ماضٍ ما وضعيات
مختلفة لو كانت ماكدونالد قد قرأت مسرحيات من قبيل *عشق العنديل* لفيرتينبيكرز، و
لاميديا بعد اليوم لديبورا بورتر ، و ميديا لفرانكا رامى وذلك في بعض المراجعات التي
تصفها في دراستها .

٢٨- هناك مثالان يمكن أن يؤديا الفرض: الأول هو مجموعة المقالات التي نشرها بروس كينج تحت عنوان المسرح الأمريكى المعاصر، وكتاب سوزان روز ينكو بعنوان الدراما البريطانية منذ عام ١٩٥٠. وأتصور هنا أن استخدام توصيف عام كان أمراً هاماً دائماً لتوجيه اهتمامنا إلى الأعمال التي لم تحظ بالتقدير، أو التي تم تجاهلها. وقد نتذكر في هذا الخصوص نصوصاً من قبيل كتاب سواليين كيس الذي يحمل عنوان النسوية والمسرح، كذلك مجموعة النصوص التي نشرتها دار نشر ميثوين تحت عناوين "مسرحيات كتبتها نساء" و "مسرحيات لكتاب سود" و "مسرحيات لكتاب مثليين"، و "مسرحيات لكاتبات سحاقيات".

٢٩- للاطلاع على الخلفية التاريخية لنظريات التناص انظر المقدمة التي كتبها محررو كتاب التناص : النظريات والممارسات لجوديث ستيل و مايكل وورتون ، خصوصاً تعليقهم على دريدا ومفهوم التكرارية iterability .

٣٠- بغض النظر عن هذا الهدف، فإنه من الحقيقي أن غالبية الأمثلة التي يناقشها هذا الكتاب تتعلق بالملكة المتحدة. سنسهب في مناقشة هذا الأمر في القسم الأخير من الكتاب .

٣١- لقد حصرت نفسى بقدر الإمكان في العالم الناطق بالإنجليزية (تم استخدام بعض الأمثلة من المستعمرات البريطانية السابقة التي فرض عليها التحدث بالإنجليزية) . واعتقد أن جزءاً كبيراً من أطروحتي ينطبق على العروض الأوروبية التي تمسرح الماضى (خصوصاً فيما يتعلق بما تقوم به هذه العروض من إعادة كتابة للنصوص الشكسبيرية) وعلى غيرها من البلاد التي فتنها الممارسة الثقافية الغربية (خصوصاً اليابان على ما اعتقد) .

٣٢- هناك العديد من المراجعات لأعمال عصر النهضة، وأعمال شكسبير على وجه الخصوص ، والتي لا يشار إليها في هذا الكتاب. بعض هذه المراجعات تشكل موضوعات لكتب أخرى، والبعض الآخر يشكل دون شك موضوعات لكتب مستقبلية. يشكل ذلك جزءاً من قابلية التراث الثقافى للتسويق. وفي هذا الإطار يعد شكسبير سلعة قابلة للتوزيع بشكل سريع، وهو ما يثبت وجود أعمال كثيرة عن شكسبير في الرواية، والشعر، والرقص، والموسيقى، والأوبرا، والتلفزيون والسينما . كذلك فإن التطورات الثانوية التي نجدها في

سوق "أفلام الفيديو التعليمية- وفيها نجد محاولة لإعادة خلق الماضي- تشهد أيضًا بنمو هذه الصناعة. انظر في هذا السياق دراسة نايجل ويل Nigel Wheale التي تحمل عنوان : "Scratching Shakespeare: Video-teaching the Bard" in *Shakespeare in Changing Curriculum*, ed. Lesky Aers and Nigel Wheale (London: Routledge, 1991) 204-221

٣٣- انظر الدراسات التالية :

"The Structure of *King Lear*" by Fredson Bowers in the Spring 1980 issue (31.17-20); "Shakespeare's *The Tempest*: The Wise Man as Hero" by Paul A. Cantor; "Logic Versus the Slovenly World in Shakespearean Comedy" by O.B. Hardison; and, "Thematic Contraries and the Dramaturgy of *Henry V*" by Brownell Salomon in Autumn 1980 (31.334-3)

٣٤- انظر الدراسات التالية :

"Knick me here soundly" : Comic Misprision and Class Consciousness in Shakespeare" by Thomas Moisan (276-290); "Documents in madness": Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture" by Carol Thomas Neely (315-338).

٣٥- أنظر Brantlinger 1990: 12ff

٣٦- إن تحليل سايمون باركر (1984) للصور الرائجة للقرنين السادس عشر والسابع عشر في بريطانيا المعاصرة يوحى لنا بأن شكسبير لا يلعب فقط دور لغة الإسبرانتو الثقافية ، ولكنه يمثل كناية رمزية أيضًا. أن شكسبير يعبر عن هذين القرنين، وكافة الأفكار المتعلقة بالتراث والماضي والتي تؤكد على التواصل ، والمحافظة ولا يقتصر هذا التأثير فقط على بريطانيا، كما أنه يرتبط بمشروع الأمبراطورية . "لقد أصبح شكسبير جزءًا من الطريقة التي يتخيل بها الناس - بوعي أو دون وعي - أو يتوهمون ، أو يفكرون بها في هذا العالم" (Heinemann 1985:204).

٣٧- من المهم أيضًا أن نلاحظ في إطار هذا المشروع الخاص بى أن كووين يؤكد على الحقيقة التالية : "إذا كانت بعض المعالجات التي تنتمي إلى التاريخانية الجديدة تختزل شكسبير في كونه مجرد عنصر من عناصر السلطة الملكية ، وإذا كان من الصعب الدفاع عن هذه المعالجات في سياق عصر النهضة ، فإن هذه المعالجات ذاتها تكتسب منطقيًا ومبررًا في سياق الحاضر" (1987:36) .

٣٨- يشكل ذلك مجازاً يعبر عن العلاقة الخطية المتصلة بين الماضي والحاضر. وكما أشار العديد ممن كتبوا عن هذه المسرحية ، فإن سياقها البعيد عن الحاضر كان بلا شك تعليقاً على سياسات تاتشر، وخصوصاً فيما يتعلق بالسياسات التي أثارت جدلاً في الشهور الأخيرة لتوليها المنصب (ومنها على سبيل المثال مقاومتها للاندماج الكامل مع أوروبا). ويرى جيفريز أن الحنين لا يتناسب وهذا السياق.

٣٩- هناك مشروعات أخرى تقوم على فكرة العرض الثقافي ، وهي مشروعات تتخذ من النص الشكسبيري محوراً لها ، والتي سأناقشها في الفصل التالي، كما سأناقش بعض القضايا التي أثارت الجدل (لدى بافيس، وباروشا) فيما يتعلق بإمكانيات ومعوقات العرض المسرحي الذي يقوم على التعبير عبر الثقافي cross-cultural .

٤٠- يعد مقال فروست بشكل عام استجابة للأطروحات الأساسية التي يطرحها سعيد فيما يتعلق بالاستشراق الغربي، كما أن المقال يعد استجابة محددة وخاصة تجاه مقال لـ جويستا سينج Singh يحمل عنوان : "Different Shakespeares: the Bard in Colonial / Postcolonial India", *Theatre Journal* 4, (1989). بآخر إذ تتحدث عن اللحظات المسرحية "التي يمكن عندها تجاوز الحواجز السياسية والعرقية" (Frost 1992:98) إن كنت أرى صعوبة في تخيل الظروف التي تسمح بهذا التجاوز، اعتقد أن تواريخ العرض التي تصفها فروست من الأهمية بمكان من حيث إبرازها لتلك الحواجز السياسية والعرقية.

٤١- في مقال آخر يتخذ موقفاً معارضاً من إمكانية تقديم عروض محكمة لنصوص شكسبير يوجه ماروفيتز هجوماً آخر على ممارسات الدراسات الأكاديمية فيقول : "يجب أن يصبح شكسبير أبداً الملكية الخاصة الموقوفة على الأكاديميين . إننى أرغب فى إتاحة شكسبير للجميع عدا الأكاديميين التقليديين، مصاصى الدماء السيمبويقيين الذين تقتصر مهمتهم على امتصاص دمه، وانتزاع وجوده منه " (1991:30) . على الرغم من أن ذلك يعد موقفاً مفهوماً نسبياً (على الرغم من أنه يستند إلى وضع نقيض لنزعته الفكرية الأكاديمية على نحو به بعض المخاطرة) ، فإن عنوان المقال "كيف تفتصب شكسبير" يعبر عن شكل من أشكال العنف (على الأقل بالنسبة لهذا الباحث) يستحيل معه المصادقة على المشروع الذي يقصد إليه ماروفيتز. إن الاغتصاب - كما تعرف كل امرأة - يتعلق باختلاف السلطة ، ولا يتصل من قريب أو بعيد بالحرية التأويلية التي يبغى ماروفيتز أن يلهمنا بها . بصراحة

شديدة فإن مجموعة المجازات ذات الطابع الجنوسى ، والجنس العنيف التى يستخدمها ماروهيتز من شأنها أن تبث الرعب ؛ إنه يختم مقاله المذكور بالقول : "إن "عظمة" شكسبير ليست أكثر من مجرد بنك للحيوانات المتوية نستخدمه لخلق كائنات حاضرة ومستقبلية. لقد ناقشت فيما سبق الأساطير المتضمنة فى أعماله ، لكن أعظم هذه الأساطير جميعاً هى أننا لا نستطيع تجاوزه . فى اللحظة التى نقتل فيها هذه الأسطورة، سنكون قد بدأنا عصر النهضة الخاص بنا الذى تأخر كثيراً من الوجهة المسرحية" (1991:31) .

٤٢- للاطلاع على تحليل تفصيلى وممتع لذلك انظر كتاب كريستين إكلير Eccles بعنوان the Rose theatre المنشور عام ١٩٩٠ .

٤٣- أشارت مارجوت هاينيمان إلى توجه مشابه لدى السياسيين البريطانيين (1985:202-203) .

الفصل الثاني

١- كما يشير ديمبان كالاهاان عن حق، ليس من المجدى على الإطلاق أن نفصل بين ممارسات المخرجين بموجب نوعهم البيولوجى (Marsden 1991:164) لكن واقع الحال أن التلقى النقدى لعمل ديبورا وورنر يفعل ذلك عينه- يكفى أنها امرأة لتفرض بصمة راديكالية على عروضها . كما يتضح من الأمثلة التالية عن عروض التيار السائد المتعلقة بمسرحية الملك لير ، فإن الراديكالى يتحدد عمومًا (ومن ثم يتم احتواؤه) بواسطة الجمالى . انظر في هذا الشأن مقال كالاهاان بعنوان (in Marsden "Buzz Goodbody: Directing for Change" 1991:163-181). ويتضمن هذا المقال تحليلًا جيدًا للعرض الذى قدمه جودبودى عن مسرحية الملك لير بوصفه اشتباكًا مع السياسة الثقافية التى ينطوى عليها العرض الشكسبيرى . ويوحى ذلك بأن التمرد ليس أمرًا مستحيلًا فى العروض تعيد تقديم شكسبير ؛ كما يبرز ذلك أيضًا مدى عداء المؤسسة النقدية لهذه المحاولات .

٢- يشير أنتونى شير إلى مسألة الأنف الأحمر بوصفها "أمرًا محررًا" ، ولكن تلك الأنف كما يشير جون كيريجان توظف فى إطار السمات المميزة لها فى تاريخ الكوميديا . يشير كيريجان فى مقدمة دراسة له عن تحليل كل من فيلهيم فليس، وسيجموند فرويد لأنف "إما إكشتاين" بوصفها عرضًا هستيريًا (وعلى وجه التحديد اللمعة الموجودة فوق أنفها) ، ويشير أيضًا إلى استخدام الأنف الأحمر من جانب مهرجى العصور الوسطى . ويقول كيريجان أيضًا فى هذه الدراسة أن الأنف الأحمر قد يعد علامة على النشاط الجنسى . إن حمرة الأنف- التى تشغل الآن المجال السيميوطيقى الخاص بحالة السكر- يحيل أيضًا إلى ميل للعدوان (أنظر Kerrigan 1994:254). وهكذا فإن استخدام الأنوف الحمراء يحيل إلى هذا التقاطع بين (سوء) السلوك الجنسى، و (سوء) الإدارة السياسية .

٣- يقول J.J.King فى كتابه عن توزيع الأدوار فى مسرحيات شكسبير فى ختام كتابه أن هاتين الشخصيتين لم تقدا بشكل مزدوج فى العرض الأصيل .

٤- انظر دراسة صامويل كروى Crowl فى كتابه عن شكسبير فوق خشبة المسرح ، وعلى الشاشة (1992:124-131)؛ يختتم الجزء الخاص بعرض الملك لير الذى قدمه نويل بالقول : "يقربنى هذا العرض من شخصية لير أكثر مما أتيج لى من قبل؛ من الآن فصاعدًا لا أستطيع فقط التعرف عليه ، وإنما أستطيع أن أحدد موقعه فى هذا العالم القاسى الذى يفتقر إلى التسامح" .

٥- للاطلاع على دراسة مفصلة للعلاقات بين العرضين انظر الفصل التاسع من دراسة ليجان للمسرحية (120-131). يذكرنا العرض التليفزيونى الذى قدم عام ١٩٨٢ بالقراءة "الكلاسيكية" الباكورة التى قدمها أوليفييه للنص، ولكنه لا يكتفى بذلك، إذ يستدعى أيضاً أداء إيرفينج، وولفيت، ولوتون، وتشارلز كيل والعرض الذى قدمه عن المسرحية عام ١٨٥٨. هناك أيضاً بطبيعة الحال نص بينى intertext آخر، وهو عرض الملك لير الذى قدمته الـ B.B.C.، وأخرجه جوناثان ميللر. وجه المقارنة الواضح بين العرضين هو قدر التمويل الموجه إلي كليهما.

٦- إن تناول لينكلاتر لما تسميه هي "شكسبير ذو الوجه الثقافى الأحادى (1992:201) mono - cultural" يشكل أهمية، لأنها تحاول أن تجمع بين الأجنحة الخاصة بعملية توزيع الأدوار على نحو غير تقليدى بإيمانها الراسخ بالجواهر الإنسانى الذى تتطوى عليه نصوص شكسبير. أما منطق لينكلاتر الذى تطرحه فيما يتعلق بتحرير كلمات النصوص من النزعة الثقافية الأحادية، فهو كالتالى:

إذا ذهب ممثل أفرو أمريكى، أو آسيوى -أمريكى، أو من أمريكا اللاتينية إلى لندن، وتعلم التحدث بلكنة إنجليزية، ودرس مع فرقة شكسبير الملكية كيف يؤدى شكسبير بأحسن طريقة ممكنة يمكن أن يتعلمها فى إنجلترا، فإن هذا الممثل فى هذه الحالة سيكون قد أكتسب أسلوب المسرحيات، وليس جواهرها، وفحواها.

أما إذا أدرك هذا الممثل ذاته المتعة الفنية المتميزة التى يجنيها المرء من أداء نصوص شكسبير، وكان راغباً فى التدريب على تحرير صوته من حالة الكف بحيث تتوفر له مساحتان أو ثلاث من الأصوات تتيح له التعبير عن مدى كامل من الانفعالات، وعن كل تعقيدات، وتفصيلات الفكر، ومن ثم يصبح قادراً على استكشاف التركيب الداخلى للكلمات، وصيغ اللفظ ليس باعتبارها أسلوباً خارجياً، وإنما بوصفها مرشداً داخلياً لعملية

الفهم، حينئذ يصبح هذا الممثل قادراً على المزاوجة بين كلمات شكسبير وجذور اللغة الانجليزية التي يتحدثها الأمريكيون الأفارقة ، أو إنجليزية الآسيويين الأمريكيين ، أو الإنجليزية الأمريكية من أصول لاتينية، أو إنجليزية السكان الأصليين لأمريكا، كما ستصبح هذا الممثل قادراً على تحرير شكسبير من قيود التراث الأنجلوساكسوني، وإطلاقه إلى الدائرة الكونية الأوسع حيث تجد أعماله التي تشكل نماذجاً أصلية حياة جديدة.

(1992:202)

إن كان هناك تناقض واضح فيما يتعلق "بحقيقة" الصوت /النص التي تشي بها هذه الأطروحة (وهو تناقض يبدو لي فاعلاً) فإن وجهة نظره تمثل إشارة واضحة إلى القناعات التي يتم تبنيها عندما يتعلق الأمر بتدريس العرض المسرحي المرتبط بالماضي كما يتمثل في أعمال شكسبير الكلاسيكية .

٧- انظر : (Spencer 1990:1.084; Branagh 1990:1.069)

٨- للاطلاع على دراسة تتناول اختيارات ميللر فيما يتعلق بعرض الملك لير الذي تم تقديمه على التلفزيون انظر Willis (1991:127). أيضاً يكتب ميللر في كتاب *Subsequent Performances* قائلاً : "تكشف مسرحية الملك لير عن الكيفية التي تنهار بها الأسر عندما يتنازل الآباء عن مسئولياتهم ، وسلطتهم، وكيف تنشغل الدولة على نحو مشابه عندما يتنازل رأسها الرمزي عن مسئوليته" (1986:131) .

٩- يرد أرمسترونج على فكرة القيم "القابلة للمناوئة" التي يثيرها آلان سنفيلد في مقاله : "Royal Shakespeare: theatre and the making of ideology" (in Dollimore and Sinfield 1985,158-181).

١٠- تنص قائمة الوصايا على ما يلي :

(١) لا ينتج خريجي أوكسبريدج (أو كسفورد وكامبريدج) أي عروض لشكسبير.

(٢) حضور كافة الممثلين المشاركين فى عروض شكسبير لفصول دراسية إجبارية عن كيفية نطق ونبر تفعيلية الأيامب الخماسية.

(٣) تقدم ثلاثة عروض احترافية فى السنة على الأكثر عن مسرحيتى هاملت والعاصفة.

(٤) لا يعاد تقديم أى عروض عن الملك لير لمدة عشر سنوات على الأقل .

(٥) ألا يستمر أى عرض شكسبيرى لأكثر من ساعتين.

(٦) السماح بصيحات الاستكثار، وإلقاء الفاكهة المتعفنة.

(٧) أن يلقى الحاصلون على جائزة أحسن ممثل/ممثلة قبولاً لدى الجمهور .

(٨) أن يكون كل مهرجى شكسبير مرحين ، وهذه الوصية تتلازم مع الوصية التالية :

(٩) لا للأنوف الحمراء .

(١٠) ضع الوصية التى ترغبها هنا .

١١- تأمل هنا مقولة صامويل كروول التى يقول فيها أنه " لا يجب التقليل من شأن التأثير الذى يحدثه الاهتمام النقدى : إن نقاداً من أمثال ويلسون نايت ، ويان كوت ، وبيتر بروك ، وجريجورى كوتسينتسيك وصفوا مسرحية الملك لير بأنها أقوى مسرحية كتبها شكسبير ، وأكثرها وعداً بالدلالات بالنسبة للقرن العشرين" (1992:124)

١٢- من مظاهر الممارسات النقدية الحالية - مثلما هو الحال مع ماروفيتز- أن من يكتبون المراجعات النقدية الصحفية يعتبرون البحث "الأكاديمى" وسيلة لإثاء مرتادى المسرح عن الذهاب إلى العرض.

١٣- نشر هذا النص فى :

Herstory: Vol. I, eds Gabriele Griffin and Elaine Aston (Sheffield Academic Press, 1991). وللاطلاع على مزيد من التفاصيل عن فرقة مسرح النساء، والأعمال التى تقدمها انظر :

Catherinef Itzin, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968* (London : Eyre Methuen, 1980); Michael Wandor Carry on, *Understudies* (Lodon: Routledge & Kean Pul, 1986); Lizbeth Goodman, *Contemporary Feminist theatres: To Each Her Own*(London: Routledge, 1993).

١٤- إن كان هوارد باركر واعياً بالعرض السابق الذى قدمته فرقة مسرح النساء، فإنه لا يقر بذلك سواء فى العرض أو النص . أدين إلى ليزيت جودمان لإشارتها إلى ذلك.

١٥- لا أقصد هنا أن أقول أنه يوجد جمهور أحادى الطابع له نمط واحد من الاستجابة إزاء المسرحية. حقيقة الأمر أن هذه التوالدات توحى بالنقيض تماماً . ما أؤكد عليه هنا أن الجماهير ترتبط بعرض شكسبير وتشتبك معه علي نحو حنينى، وتشاركى (وإن كان هذا الارتباط يختلف اختلافاً بيناً فى دالته، ودرجته) سواء كانوا يجلسون فى أعلى المقاعد فى مسرح من مسارح التيار السائد أو كانوا يحضرون عرضاً بلا مقابل ، ويقدم معالجة معينة لإحدى نصوصه.

١٦- ما أظن أننا بحاجة ماسة له (منذ وقت طويل فى حقيقة الأمر) حتى نفهم بشكل معمق الطريقة التى تدار بها الفئات المختلفة من المسارح فى بريطانيا هو استعراض للنظرية والممارسة التى يعمل من خلالها نظام تمويل الفنون ، وعلاقته بالجمهور، وتطوير القنوات التى تنفذ من خلالها المشروعات المسرحية. ونجد نموذجاً مفيداً لذلك فى كتاب جوزيت فيرال Josette Feral الهام الذى يحمل عنوان الثقافة فى مواجهة الفن الذى يتناول اقتصاديات تمويل الفنون فى مقاطعة كيبيك؛ إن تطبيق ما جاء فى هذا الكتاب على دول أخرى تتمتع فيها الفنون بتمويل حكومى قوى تتيح إطاراً توضيحياً ضرورياً غالباً ما يتجاهله النقد الدرامى المعاصر، والدراسات الثقافية (بما فيها هذا النص) للأسف .

١٧- أرجع إلى مناقشتى للجماهير فى مسرح ثييترو رويال، ومسرح ستراتفورد إيست ، وذلك فى كتابى * :

Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception (London: Roulledge, 1990) .

١٨- يثى جاليلز جوردن (١٩٨٥) بحماس يكاد يجعله يشعر بالحرج على التقنيات المجددة واللافتة لعرض فوتسبارن. وهنا يستدعى جاليلز كل من ماروفيتز، و منوشكين .

* صدت الترجمة العربية لهذا الكتاب تحت عنوان : جمهور المسرح: نحو نظرية فيالانتاج والتلقى المسرحيين- ترجمة سامح فكرى ومراجعة أ.د. نهاد صليحة، وذلك عن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته السابعة عام ١٩٩٥ . [مترجم] .

١٩- يفتح كيرشو Kershaw مقالته في مجلة (١٩٩١) Critical Survey بوصف لمدينة بارو-إن-فيرنس، والقاعة التي قدم فيها العرض. انظر هذا الوصف بالتفصيل *.(p.249)

٢٠- قام الممثل المحترف مارسيل شتاير بأداء الدور الرئيسي؛ انظر. Kershaw 1992:215.

٢١- يناقش كيرشو علاقات الفرجة المختلفة سواءاً بالنسبة للعرض الحى أو الفيلم السينمائى (1991:257-258) مستخدماً مفهوم التناص intertextuality ، والمساوغة contextuality ليثبت بها وجود نمط تلقى منتج وفاعل فى كل من الصيغتين التمثيليتين . وأحاول هنا أن أوسع من أطروحة كيرشو بحيث أحيل إلى العنصر الأساسى فى عملية الإدراك التى يقوم بها المستهلك الفاعل (المصطلح لـجون فيسك، وأخذه عنه كيرشو).

٢٢- فى الأعمال العديدة التى كتبها كيرشو عن فرقة مسرح ويلفيرستيت ومشروعهم فى مدينة بارو كثيراً ما يقتبس وصف روبن ثورنبر (المراسل الفنى لجريدة الجارديات) لمدينة بارو بأنها "صحراء ثقافية" (انظر على سبيل المثال Kershaw 1991:249).

٢٣- انظر Kershaw 1980:220-224

٢٤- يمكن القول هنا أن إحالة روبنز إلى شكل من أشكال عصر النهضة يمكن أن يطرح من خلاله شبكة علاقات كوكبية- محلية إنما يشير إلى نزوع حينى حتمى فى مجال التنظيم الاقتصادى (Roens 1991:29) .

٢٥- إن لمستشفى برودمور تصميمًا ووظيفة خاصتين للغاية. ومن المقيد هنا الإشارة إلى وصف هارفى جوردون الذى يقول فيه : "على الرغم من ارتباط مستشفى برودمور بمصلحة السجون ، وتقديمها خدمات لصالح هذه المصلحة، إلا أنها لم تكن سجنًا فى البداية ، وإنما مؤسسة ذات طابع مستقل. كانت تشبه السجن، وكانت مبنية بالطوب الأحمر، مع وضع قضبان من الحديد على نوافذها. إلا أن رئيس هذه المؤسسة كان طبيبًا، ولم يكن موظفًا. كذلك فقد تشكل طاقم هذا المكان من ممرضات رائدات، وليس ضباط سجن كان الهدف من هذه المؤسسة والجو العام الذى تعمل على توفيره هو تقديم العلاج لا العقوبة" (مقتبس فى Cox 108).

* تقتبس المؤلفة الفقرة الافتتاحية كاملة ، ورأى أنها لا تقرأ إلا فى سياقها الأسمى، لذا أوجرت فحواها، دون ترجمتها كاملة [المترجم] .

٢٦- انظر 179-185 cox

٢٧- قدم العرض في مدريد فضلاً عن لندن .

٢٨- إن اختيار جاو Gow لاسم معلم المدرسة الخاصة به يشكل محاكاة ساخرة رائعة للشخصية التي تقدمها فيرجينيا وولف بنفس الاسم في عملها المعنون بين الفصول .

٢٩- تشير بريسبلين إلي ملحوظة هامشية لافتة ، وهي أن جاو كتب مسرحية بعيداً بينما كان يقوم بدور أوزوالد في عرض الملك لير (1989:xxii) .

٣٠- هناك معلومات مفصلة عن عملية توزيع الأدوار في (1992:17-18) Zarrilli .

٣١- انظر كتاب باتريس بافيس بعنوان :

Theatr at the Crossroads of Culture (London:Routledge, 1992)*

٣٢- هذا الاقتباس مأخوذ من قراءة باروشا النقدية ، والمثيرة للجدل لعرض الماهابهاراتا لبيتر بروك . إحساسى الشخصى بهذه العروض أن عرض الملك لير على طريقة الكاثاكالى لم يكن عرضاً استشرافياً على نحو صريح ، إلا أن الآثار الناتجة كان واحدة بشكل أو بآخر .

٣٣- هناك مفارقة واضحة في تعليق هيل فيما يتعلق باشتراكه في المعالجة الخاصة بنص لير من خلال شخصية ادموند . ذلك أن ادموند - كما يوضح دوليمور - هو الذى يجسد العملية التى تتحول بموجبها البصيرة الثورية الناشئة إلى أيديولوجيا سائدة" (1984:201).

٣٤- تلاحظ إيمى جرين بذلك أن "التضمينات العرقية فى العرض كانت تذكرنا على نحو مخاتل بأن الذهنية الاحتكارية لازالت موجودة اليوم ، وإن كان ذلك من خلال صيغ أقل وضوحاً ، وأكثر خبثاً " (1994:13) .

٣٥- للاطلاع على مناقشته حول اختيار روبرت ويلسون لماريان هوب وتصوير هوب عن الدور انظر :

Arthur Holmberg, "Lear" Girds for a Remarkable Episode" *New York Times*, May 20, 1990 : 7 and 36.

٣٦ - يعاد نشر هذا الإعلان فى : (1993:300) Smith

الفصل الثالث

١- لا يقتصر تناص النموذج اليعقوبى على عمليات إحياء المسرحيات والاحالات إلى هذا النموذج فى الكتابات النقدية . إن اليعقوبى صيغة غاية فى الانتشار فى كافة أشكال الفنون الرفيعة ولدينا بداية من العروض الدرامية الخاصة، وحتى الموضة فى الشارع ، والروايات الشعبية الرائجة . يشير جيم كوليتز على سبيل المثال إلى أهمية نموذج مأساة الانتقام اليعقوبية بالنسبة للرواية البوليسية التى تنتمى إلى تيار الكتابة السائد ، والتى كتبها ب.دى جيمس تحت عنوان *الجمجمة تحت الجلد* . ويذكر كوليتز أن القاتل يرسل خطابات ويضمنها اقتباسات من شكسبير ، وجون وبستر، وكريستوفر مارلو. فى جميع الحالات فإن السطور المتعلقة بالموت والانتقام ترتبط ارتباطاً شديداً بمواقف حدثت فى الثمانينيات " (1989:47-48) .

٢- أخذ ذلك عن المراجعات النقدية المنشورة فى :

Film Quarterly (Winter 1991:41) by Devin Mckinney, Newsweek (27 August 1990:61) by Ansen, and Sight and Sound (Autumn 1990: 277) by Jonathan Rosenbaum. وتلاحظ مانولا دارجيس أن عرض Wild at Heart ينتج تلك السمات بشكل رجمى، كما تلاحظ أن خضوع أجساد النساء مرجعه الخوف من تهجين الأجناس. انظر : "Thelma and Louise and the tradition of the male road movie" in *Women and Film*, Edited by Pan Cook and Philip Dodd [Philadelphia: Temple University Press,1993].

٣- يرى جيمسون أن النزعة "السادية المازوخية" أصبحت أحدث وآخر حلقة فى سلسلة طويلة من أشكال المحرمات التى بدأت فى صورة البنات الشقيقات اللائى ظهرن فى أعمال نابوكوف فى الخمسينيات، ثم تتابع بعد ذلك حلقات المحرمات التى ظهرت على السطح فى الفنون الجماهيرية لتوسع حدود عمليات التعدى التى اسميناها مرة بالثقافة النقيضة" (1989b534). إن شيوع الجماليات اليعقوبية يصب فى هذا التحول بشكل واضح .

٤- يتضح حماس جريناواى للنموذج اليعقوبى فى الدعاية الصحفية الخاصة بفيلم الطباخ، واللص، وزوجته ، وعشيقها- يقول جريناواى كان الباعث الذى أوجد الدراما اليعقوبية هو الجسدانية الخالصة . وقد خاطرت هذه الدراما بتبئى المحرمات، والمليودراما والعنف، والإيغال فى الجنس. وقد أردت بهذا العرض أن أشارك فى المتع التى تتيحها هذه الحرية

غير المسيجة " (مقتبس في Thomas 1990:265). إن المقارنة التي يحدثها جريناواي بين فيلمه ومسرحية جون فورد التي تحمل عنوان وأسفاهل/إنها عاهرة (وهو نص يصوغ المحرمات صياغة درامية) يدفع ديفيد إديلشتاين الناقد السينمائي الخاص بجريدة نيويورك بوست إلى التعليق بالقول "عندما أقرأ عن هذه المقارنة لا يسعني سوى الضحك" (1990:272). أما كيفن توماس فيكتب في لوس أنجيلوس تايمز قائلاً "عندما يرغب صناع السينما المدعين في الدفاع عن شططهم المعلن على الشاشة ، إنهم يحيلون إلي شكسبير بشكل أو بآخر ، أو - الأفضل من ذلك - يحيلون إلي المأساة اليعقوبية المفجعة في جملتها ، والتي من خلالها يجد بيتر جريناواي عذراً لهذا العمل البشع والمنفر الذي يحمل اسم "الطباخ، واللص، وزوجته وعشيقتها" (1990:265) .

٥- هذا هو الباعث ذاته الذي يجعل كل من روث ماليزيتش ، وماريان هوب يقومان بدور البطولة في عرض الملك لير . نجد مثلاً آخر لافتاً في مسرحية كيث ماكينون التي تحمل عنوان "عنوان وردة تحمل أي اسم آخر A Rose bt Any Other Name ، وهي مسرحية ليست ممثلات تمزج بين المأساة العائلية التي تنتمي إلي القرن السادس عشر وتحمل عنوان Arden of Faversham ، وقضية من القضايا المعاصرة التي تتطرحها المحاكم في استراليا (ضمن مجموعة مسرحيات بعنوان : Around th Edge: Women's Plays, Tantrum Press of South Australia, 1992) وكان أول عرض لمسرحية ماكينون قدمته فرقة ريدشيد المسرحية عام ١٩٨٩ . إلا أنني أصبحت واعية بالكيفية التي جعلت القليل جداً من النساء يشاركن في هذا المشروع الذي يسعى إلى تجسيد الماضي، على الأقل من خلال عمل من أعمال عصر النهضة . صحيح أن الأساطير اليونانية كانت تفرط في قسوتها على النساء، ومن ثم لا يدهشنا تزايد عدد الفرق النسائية التي توجه اهتمامها إلى "تخريب" نصوص المسرح اليوناني الكلاسيكي. ولعله من الصحيح أيضاً أن مكانة شكسبير المؤثرة في التراث المعتمد الأدبي/الدرامي بوصفه ظاهرة كونية تجعله أقل جاذبية، وأكثر صعوبة للنساء بحيث يتحولن باهتمامهن إلى نصوصه ما يثير الصدمة حقيقة هو نبذة النقد الشديد الذي يتعرض له النقد النسوي داخل هذا المجال : والدليل العلمي على ذلك هو الوايل الشديد من النقد الذي يتعرض له النقد النسوي في كتاب إيفو كامب Ivo Kamp الذي يحمل عنوان شكسبير في اليمين واليسار (١٩٩١)، كما يعد المقال الذي كتبه لندا وودبريدج في هذا الكتاب تعبيراً هاماً ومؤثراً عن الثمن الذي تدفعه الباحثة النسوية .

٦- نظر على سبيل المثال المراجعة النقدية التي كتبها كلير أرمستيد ، والتي تختتمها بالقول :
"إن ثراء العرض الذي يخاطب العين، والأذن، ومهارة المؤدين في تعاملهم مع دراما تتبنى
الأوضاع المميزة لمسرحية الأقتعة التقليدية بحثاً عن مأساة حديثة- كل ذلك لم يقض على
شكنا في أن الأسلوب في العمل الذي قدمته فرقة ريد شيفت قد أطاق بالمحتوى و
(*Financial Times*, 9 February 1989, in *London Theatre Record* 29 January-11
Februar 1989:166).

٧- ربما بالمصادفة ، وبعد العروض الأخيرة لمسرحية تيمون (June 1989) علمت فرقة
ريدشيفت برفض طلبها الذي كانت قد قدمته للحصول على تمويل من مجلس الفنون .

٨- للاطلاع على استعراض كامل للهجوم الذي شنه نقاد المسرح في نيويورك، وردود الفعل
تجاه هذا الهجوم أنظر مقال إلينور فوكس fuchs وديفيد في عدد ديسمبر ١٩٨٩ من
American Theatre .

٩- كان نقاد نيويورك في غاية الوضوح فيما يتعلق برؤيتهم الاستعمارية للكيفية التي يجب بها
تمثيل شكسبير. لقد تعرض جوزيف باب للتوبيخ الشديد بشكل مستمر لتوزيعه الأدوار
بشكل عبر ثقافي، فعلى سبيل المثال وجه جون سايمون (في ١٩٦٥) النقد لجوزيف باب
لاختياره "ممثلين سود غير موهوبين ، ولم يكونوا "مؤهلين " للتحديث بلغة شكسبير" ، كما
رأى مارتن جوترفريد أن تكوين "باب" لفرقة تقوم أساساً على السود، والمنتمين لثقافة
أمريكا اللاتينية سيكون "مصدراً للإساءة، لأن الفرقة في هذه الحالة ستتأسس على العرق
لا على المؤهلات المسرحية" (Iww Horn 1992:276,294) .

١٠- مثل بعض العروض اليعقوبية سالفة الذكر، فإن عرض الرجل الدميم يعتمد أيضاً على
الوعي بعدد من النصوص البينية intertext السينمائية. تخرج تلك النصوص عن دائرة
اهتمامات هذا الفصل ، لكن يجب النظر إليها باعتبارها استراتيجية مؤثرة وفاعلة للتعامل
مع اهتمامات فريزر في هذه المسرحية .

١١- تنص الإرشادات المسرحية على الآتي : "ياخذ فورست رأس أكر بين يديه ويلفها بشدة .
تكسر رقبة أكر محدثة قرقرة مؤلة . يسحب فورست أكر في الظلام . يسمع صوت
فورست وهو يتنفس بصعوبة . ينحسر صوت العاصفة" (Fraser 1993:73)

١٢- النسخة المعاصرة الأصلية استخدمت شخصية آنجيلا ريبون - وفي النسخة المنقحة مرتين لمسرحية عالم مجنون ياسادتي يتحول هذا التخفى بشكل لافت ومثير إلى شخصية السيدة تاتشر .

١٣- ينطوى هذا الوصف على العديد من أوجه النقد للدراما اليعقوبية- وهو نقد من قبيل أن شخصيات هذه الدراما شخصيات نمطية (وغالبًا فيما يتصل باسمائهم) . وأن المسرح تتشكل من تصميمات راقصة وليس مجرد فعل درامى مكتمل . أيضًا فإن التصميم المفصل الذى يقدمه جريناواى يذكرنا بالإحالات الفنية الرفيعة المتعلقة بـ دراما القرن السابع عشر.

١٤- انظر 169-170 : Coveney 1990

١٥- من اللافت للانتباه أن ريتشارد كومبس يستطرد فى مراجعته النقدية ليقول عن فيلم الطباخ ، واللص ، وزوجته ، وعشيقتها أنه ليس نصًا يعقوبيًا ، ولا فيلم عن العصابات ، ولكنه بالأحرى من نوعية الخيال العلمى "موحيًا بأن جريناواى قد يكون قد قام بمعالجة للعمل الذى قدمه فرانك هيربرت بعنوان *Dune* بما ينطوى عليه م اهتمامات بيئية، ومتعلقة بعملية الهضم (1989:323).

١٦ - من اللافت للانتباه أن ويليام جاسكيل كان مخرج العروض الأصلية لنص كيفى بعنوان عالم مجنون ياسادتي، ونص باركر/ ميدلتون بعنوان النساء يتحاشين النساء .

١٧- انظر على سبيل المثال تعليق ويليام هتشينجز الذى يقول فيه أنه بعيدًا عن شيوع "الجنى والعشق" فى هذا العمل ، وهو ما يشير بشكل عام إلى رؤية العالم لدى اليعقوبيين ولدينا ، فإن عرض النساء يتحاشين النساء يتيح وسيطاً فاعلاً يقدم باركر من خلاله نقده الراديكالى لبريطانيا المعاصرة" (1988:99) . أما كاثلين ماكلوسكى فتصف التأثيرات التى تحدثها المسرحية بشكل أكثر مباشرة ودلالة قائلة : "إن مخزون الصور المعبرة عن الزواج الرومانسى ظهر على السطح بشكل ملحوظ من خلال وسائل الإعلام التى غطت زواج الأمير تشارلز بالليدى ديانا ، وكذلك الحال مع الأمير أندرو الذى كانت فضائحه الجنسية مثار حديث صحف التابلويد" (1989:21) .

١٨- كما يسميه صانع الفيلم فى السيناريو الذى كتبه فهو ادوارد الثانى بعد "تعديله" على يد ديريك جارمان .

١٩- هذه الاستراتيجية من وضع شيبيرد وذلك بغية إزاحة تصورات سائدة عن شكسبير بوصفه المصدر الأوحى والمميز للحقائق الكونية، ومن ثم فإن هجاء اسمه يتغير فى كل مرة يستخدم فيها .

٢٠- هناك ملحوظتان جانبيتان هنا :

(١) كان چارمان قد دخل المعمعة النقدية قبل ذلك، وذلك عن طريق إعادة تقديمه للماضى الاليزابيثى من خلال معالجته لمسرحية العاصفة فى صورة فيلم سينمائى تعرض لهجوم ضار من جانب الناقد الصحفى الخاص بجريدة نيو يورك تايمز ، وهو ما أثر بشكل فاعل على انتشار الفيلم فى أمريكا الشمالية . يكتب چارمان عن هذه التجربة قائلاً : "فى مثل هذه الثقافة المتشظية يصبح التعايب مع ويل شكسبير أمراً غير مسموح به . كما يجب الدفاع عن التراث الأنجلو ساكسونى؛ ومن ثم كان تدخل فى هذا التراث بمثابة ضربة البلمطة على الشجرة الأخيرة" (1984:206) . لكن على الرغم من الضرر الذى تعرض له چارمان من جراء هذا الهجوم النقدى على عمله ، فلعله قد جنى بعض الرضا من الملاحظات التى أبداه ريتشارد ديفنبورت هاينز فى مراجعته لكتاب الخيلة الجنسية من أكر إلى زولا : دليل نسوى ، والتى يقول فيها "إن المساحة التى يحتلها ديريك چارمان فى هذا الكتاب أكبر من تلك التى يحتلها شكسبير" (1993:32) .

٢١- يحظر هذا القسم على الحكومات المحلية تمويل مؤسسات السحاقيات والشواذ ، وذلك بتحريم الترويج للجنس مثلية . ولا ينطوى ذلك فقط على اختفاء تمويل الفنون ، وإنما يفرض قيوداً أيضاً على استخدام الوسائط الأدائية . كذلك يحظر هذا القسم من القانون الترويج داخل المدارس لأية صور إيجابية عن الجنس مثلية، أو نظم الحياة غير التقليدية (أو ما يسميه هذا القسم بـ "الأسر المفترضة") . وجدير بالذكر فى هذا السياق أن فرقة Gay Sweatshop التى بدأت نشاطها عام ١٩٧٤ قد حرمت من تمويل مجلس الفنون ، كما أنها حرمت من تخفيض الضرائب الذى يمنح لبعض المؤسسات " انظر : Jackie Stacey, "Promoting normality: Section 23 and the regulation of sexuality " in Off- Centre: Feminism and Cultural Studies, eds. Sarah Franulin, Celia Lury, and Jackie Stacey (Lonon: Harper Collins , 1992), 284-304.

٢٢- إن الحنين إلى الرؤيا الخاصة بطفل صغير تتكرر فى عمل چارمان، وذلك ما نجد فيما يسرده الطفل فيتجنشتاين عن الفيلسوف فى فيلم چارمان

٢٣- جدير بنا أن نؤكد - كما يظهر من غلاف كتابي- أن الانطباع الذي يعطينا إياه تدوارد الصغير يمثل تحكماً واضحاً في شخصية الأم- وهي دلالة تشي بما ينطوى عليه الفيلم من كراهية للمرأة .

٢٤- إن هذا التحليل يستدعي المقارنة مع نقد چارمان "الدراما التاريخية " الذي أشرنا إليه سابقاً .

الفصل الرابع

١- "الإمبريالية من غير مستعمرات" هي أطروحة هاري ماجدوف Magdoff في كتابه الذي صدر عام ١٩٧٨ بعنوان *الإمبريالية : من عصر الاستعمار حتى الوقت الحاضر* (New York and London: Monthly Review Press) يفحص ماجدوف في هذا الكتاب البنيات المختلفة للإمبريالية في المجتمعات السابقة على الرأسمالية، والمجتمعات الرأسمالية، مع تركيز خاص على اقتصاديات التجارة والتمويل الكوكبية التي وضعت الأمم الرأسمالية المتقدمة أمام تحدٍ دائم ، وهو الدفاع عن أوضاعها الفردية داخل إطار الصراع الدائر بين القوى الإمبريالية (9) .

٢- انظر :

Meredith Annekura, " Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in *The Tempest*, Shakespeare Quarterly 40 (1989), 42-69. ترى سكورا أن مسرحية العاصفة يمكن أن تقرأ بوصفها نصاً "نبوياً" لكن أشباع التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية يبالغون (ومن ثم ينزعون عن النص تاريخيته) في اشارتهم رلي السلطة التي تتطوى عليها المسرحية بوصفها نصاً يصف التاريخ المعاصر بها . كذلك ترى لندا ووربريدج أن مسرحية العاصفة تنتمي إلى خطاب قبل استعماري : أن نصفها باعتبارها تقع تماماً داخل الخطاب الاستعماري ، يعنى ألا نرى السلطة النابعة من وضعيتها داخل الفجوات التي ينطوى عليها التاريخ الأدبي" (Woodbridge and Berry 1992:292)

٣- هناك إجابة مختلفة نجدها في طبعة أردن من مسرحية شكسبير، تأتي قام على تحريرها فرانك كيرمود . يرى كيرمود أن مسرحية شكسبير لم يوجه لها سوى "أقل النقد" ؛ وأن تصويره كيرمود عن كاليبان قد شاع وانتشر على نحو واسع ومؤثر حيث يراه كيرمود "بطلاً رعويًا مقلوبًا يمكن للمدينة، والفن أن يحسنا من طبيعته" ، والأسوأ من ذلك أنه "إذا كان أرسطو محقاً [وهو أمر نسبه إليه التراث بشكل عام] ... فإنه ذاك الهمجي الأسود الشائه يجب أن يكون العبد الطبيعي للجنّلمان الأوروبي ، وبالتبعية، فإن الهمجي الشائه كاليبان يجب أن يكون عبداً طبيعياً للسيد بروسبيرو الذي يملك المعرفة" (ixii) . انظر على سبيل المثال قول أنبا لومبا بأنه "ليس من المصادفة أن يكون النص الذي حرره كاليبان هو النص الذي يحظى بانتشار واسع في الهند" (1989:143) .

٤- من اللافت للاهتمام أن موقف كارتيلي (وهو موقف أتفق معه بشكل أو بآخر) ينحصر في "قراءات"، وعمليات إعادة كتابة "متابعة" (100-101). أي أن كارتلي يعيد إنتاج الامتياز المرتبط بالجسد النصي في مسرحية شكسبير بالنسبة إلى تحقيق هذا الجسد من خلال العرض. إن هذا الغياب في عمليات مسح ودراسة أجساد المسرحية، هو ما تسعى إلى معالجة هذه المناقشة.

٥- يجدر بنا أن نتذكر أن غزو إنجلترا لمنطقة ألستر في أيرلندا عام ١٩٠٧، وقيامها بذرع هذه المنطقة بسرعة لاحقاً كان بمثابة تمثيل لحيازتها لأراضي الآخرين. انظر في هذا الخصوص: Liz Curtis, *Ain't Nothing But the Same Old Story: The Roots of Anti-Irish Racism*. وذلك للاطلاع على استيلاء الإنجليز على ١٥% من الأراضي الأيرلندية في القرن السابع عشر (1989:22ff).

٦- إن العنف بطبيعة الحال عنصر مكون من عملية إضفاء الحضارة *Civilizing*، وكما يقول بيرتشينس في رده على هذا التساؤل (وهو التساؤل الذي اقتبسناه في صدر هذه الورقة): "ألم تفرض علينا جميعاً المدنية فرضاً، ولم نولد بها في أيامنا الأولى؟ وألم نكن جميعاً همجيين مثل سكان فيرجينيا وليس كقياصرة بريطانيا؟ لقد كانت السيوف الرومانية أفضل معلم للمدنية لهذا البلد، وغيره من البلاد القريبة منا؛

٧- إن مقتطفاً من هذا النص الأخير في كتاب *Ain 4 Nithing But the Same Old Story*

يقدم صورة "لدمي" اللورد كيتشنر وراديارد كيبلينج من خلال الشعر؛ تقول هذه الدمي:

Men of different trades and sizes

Here you see before your exeses;

Lanky Sword and stumpy pen,

Doing useful things for men;

When the Empire wants a dtitch in her

Send for Kipling and for Kitchener .

(67)

٨- يطرح بيتر هالم نقطة مشابهة عندما يؤكد على أن بروسبيرو ليس فقط نموذجاً أصلياً archetype للمستعمر (بكسر الميم)، ولكنه أيضاً "مؤرخاً استعماريّاً، وهو مؤرخ مقنع ومؤثر إلى الحد الذي يجعل التواريخ الأخرى تبذل جهداً مضنياً لكي تشغل حيزاً في هذا الأثر الرسمي" (1986:125).

٩- للاطلاع على قراءة لهذا النص انظر Brown 59 من اللافت للانتباه أيضاً أن نقراً في السيرة الذاتية الخاصة بديريك چارمان والتي تحمل عنوان *Dancing Ledge* أن چارمان كان قد خطط في البداية أن يقوم بروسبيرو بإلقاء كل السطور.

١٠- إن العلاقة المذهلة بين سيطرة بروسبيرو على الكتاب ، وسيطرة جريناواي الجهاز التكنولوجي تشكل موضوع بحث بييجي فيلان Phelan في مقالها الذي يحمل عنوان :

“Numbering Prospero’s Books,” *performing Arts Journal* 41.2 (1992), 4-50

١١- تشير آنيا لومبا إلي أن هذه المقدمة قد كتبت بعد استقلال الهند بما يقرب من سبعة عشر عامًا (1989:22) . كذلك فإن دراستها للوضعية المفارقة transcendental للنص مفيدة في هذا الإطار.

١٢- للإطلاع على دراسة مفصلة لهذه التمثيلات انظر :

Trevor R.Griffith, “ This Island's Mine” : Caliban and Colonialism ‘ *The Yearbook of English Studies* 13 (1983), 159-18

١٣- لعل مقاطعة كيبك وحدها - على ما يبدو - هي التي يمكن استثناءها من ذلك ، ذلك أن فرقة مسرح النساء التجريبي LeTheatre Experimental des Femmmes جعلت امرأة تؤدي دور كاليببان في العرض الذي قدمته عام ١٩٨٨ . ولاحقًا قام روبرت لبياج في معالجته الفرنسية للمسرحيات تحت عنوان La Tempête قد أشرك آن ماري كاديو في دور كاليببان (1993:76)

١٤- غالبًا ما كانت تهتم المسرحيات المعاصرة لمسرحية العاصفة بمثل هذا الهاجس. ولعل مسرحية دوقه مالفى (التي قدمت للمرة الأولى عام ١٦١٢) هي المثال الأشهر على ذلك: عندما ترفض الدوقة إصرار إخوانها على محافظتها على طهارتها ، وإنجابها ثلاثة أطفال من خادمها أنطونيو ، تكون النتيجة الطبيعية هي الانتقام العنيف وموتها. للتفصيل حول هذه النقطة انظر:

Leonard Tennenhoue , “Violence Done to Women on the Renaissance Stage” in
Armstrong and Tennenhowe (1989:77-97)

١٥- كان هناك بعض المحاولات التحديدية لنسبة هذه السطور إلى بروسبيرو- انظر الهامش في طبعته أردن . (32)

١٦- انظر أيضًا الفصل الختامي في كتاب Eric Cherfitz بعنوان : The Poetics of Imperialism : Translation and Colonialism from The Tempest to Tarzan (1991), “Eloquent Cannibals”.

١٧- إن الإيبولوج الذى يكتبه لينيجر يعبر عن "ميراندا حديثة ترفض أن تشارك فى القناعات التى تقوم عليها المسرحية، والتى ترى أن بروسبيرو معصوم، وأن كاليبان عبد "بالفطرة"، وأن الابنة تمثل القدم فى جسد العائلة الذى يشغل الأب مكان الرأس منه (Thompson53) انظر أيضاً :

The Women's Part, Carolyn Ruth Swift Lenz et al., eds (Urbana: Umin. of Illinois Press, 1980: 285-294); Chantal Zabus, 'A Calibanistic Tempest in Anglophone and Francophone New World Writing' *Canadian Literature* 104 (Spring 1985). 35-50; Diana Brydon, 'Re- Writing The Tempest' *World Literature in English* 23 (1984), 75-88. تنحصر كل هذه المراجعات فى دائرة. ١٨- النص ، ولا يبدو ثمة معالجات لشخصية ميراندا من خلال العروض .

١٨- إن مثالى المفضل على مثل هذا الرفض هو ما حدث فى عرض *La Tempestad* وهو معالجة لنص العاصفة قامت بها فرقة لأكويان باسليونلمهرجان لندن المسرحى الدولى (1986) حيث تم تعريض الجمهور لأثار عاصفة حقيقية، وتم إلغاء العرض بعد الليلة الأولى (*Shakespeare Quaarterly* 37)

١٩- ذلك باختصار نتيجة للوظيفة التى يلعبها كاليبان بوصفه المحور بين جغرافيات المتوسط والأطلنطى ، والنصوص ، وهو ما يجعل منه "تكويناً توفيقاً".

٢٠- يتم اقتباس الوصف الكامل لهذه اللقطات من كتب بروسبيرو .

٢١- عندما يحكى بروسبيرو تاريخه يقطع عملية السرد التاريخى مذكراً ابنته باستمرار بأن تنصت: "هل تنبهين إلى؟" (78)؛ "ألا تنبهين؟" (87)؛ "ألا تسمعين؟" (105) .

٢٢- إن السطر الأول الذى يلقيه كاليبان فى المسرحية يقوله بعيداً عن الخشبة معلناً فيه "هناك خشب كافٍ بالداخل" (I,ii,316) وهو ما يوحى بإتمام مهمة مشابهة يؤديها بانتظام .

٢٣- انظر :

Nixon, " Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*", *Critical Inquiry* 13.3 (Spring 1987), 557-578; chapter 6, "Colonial Metaphors; of *Shakespeare's Caliban: A Cultrnal History* (Vaughon and Vaughan 1991: 144-171); max Dorsinville, *Caliban Without Prospero: Essays on Quebec and Black Literature* (Erin, Ontario: Porceplic Press, 1974).

٢٤- على الرغم من هذه الأجندة السياسية الصريحة ، فمن اللافت للانتباه درجة السهولة التي يقوم بها النقد الغربي باستعادة مثل هذا النص بعد توظيفه لصالح مرويائه التاريخية (المسرحية) الخاصة : تختم روى كون دراستها للمسرحية بإعلانها كاليبان الإنسان المعاصر والأسود (1976:308-309) .

٢٥- تشير لومبا هنا إلى كتاب فرانز فانون الذى يحمل عنوان Black Skins, White Masks. ويتضمن هذا الكتاب نقداً تحليلياً لطرح مانونى عن عقدتى بروسبيرو وكاليبان (Fanon 83-108) . تعلق لومبا قائلة : "إن الصراع القائم بين البشرة السوداء ، والقناع الأبيض بالنسبة للنساء يتأكد من خلال اغترابهن الجنوسى عن المجتمع الأبيض، ولعل ذلك ما تشى به علاقاتهن بالنص الغربى المعتمد . ولعل المفارقة هنا تكمن فى أن فهم هذا النص ومعرفته من المفترض أن يؤهلن لأداء أدوارهن كزوجات وأمهات علي نحو أفضل " (Loomba 1989:23) .

٢٦- قامت امرأة هى مونىكا مويكا بأداء دور إرييل ، كما قامت بيلى ميراستى بأداء دور كاليبان .

٢٧- لا تكاد المسرحيات الأخرى تشير إلى الطابع الاستعماري لهذه المسرحية : وكان العرض الذى قدمه بيتر هال على المسرح القومى الملكى واحداً من ثلاثة عروض صنعت نهاية تاريخه الفنى الحافل - كان عرض هال معالجة راقصة اختزالية فى نفس التوجه الذى نجده فى عرض قصة شتاء ، وسيمبلين .

٢٨ - لعله من الجدير بنا أن نتذكر أن أول تشخيص لشخصية ميراندا كان من خلال رجل ، وذلك يؤكد ما قاله فرانسيس باركر عن تأثير الجسد علي التنظيم الداخلى للتجربة الثقافية المعروفة باسم المسرح (1980) . دوناً عن التاريخ كله يظل الجسد عنصراً لا يمكننا إعادة بنائه أو حتى تخيله بدقة . ومن الأهمية بمكان أيضاً أن نأخذ فى الاعتبار أن هوية سيكوراكس المنتمية إلى شمال أفريقيا تشكل هى الأخرى فضاءً استعماريًا معقدًا .

٢٩- انظر Nixon 574, footnote 28

٣٠- تلاحظ برايدون فى حقيقة الأمر وجود رواية واحدة تتمركز حول شخصية كاليبان كتبها مؤلف كندى ، ولكنه يشير إلى أن أحداثها تدور خارج كندا . وإن كانت برايدون تهتم بالرواية " إلا أنه يوجد ثلاثة مجلدات معاصرة على الأقل من الشعر الكندى الذى يتخذ من اسم كاليبان جزءاً من عنوانه ، أو حتى عنوانه كله .

٣١- على الرغم مما يستحقه عرض جرينولد من نقده إلا أنه يجدر بنا أن نقيس القصد من هذا العرض في ضوء حالة النفور التي قوبل بها من نقاد نيويورك في الستينيات والسبعينيات ، خصوصاً فيما يتعلق بتوزيع باب للأدوار على نحو عبر ثقافى .

٣٢- نظر هامش ١٧ فى الفصل السابق للاطلاع على موجز للقسم ٢٨ .

٣٣- لعل ذلك يمثل تعليقاً ينطوى على مفارقة علي النقد الشكسبيرى التقليدى الذى تجاهل النزوع الاستعمارى فى النص زاعماً أن مسرحية العاصفة هى مسرحية شكسبير العظيمة التى تتناول تيمة المصالحة .

٣٤- انظر *La Postmoderne expliquée aux enfants* Paris: Edition Galilée, (1986: 126)

٣٥- يلاحظ المحرر كيرمود فى السطر ٩٥ من المشهد الثانى من الفصل الثانى أن مسرحية العاصفة هى المسرحية الوحيدة التى استخدم فيها شكسبير هذا الهجاء .

الفصل الخامس

١- يناقش نوويلز أيضاً في هذه الفقرة المقتبسة عرضين آخرين لمسرحيتين كنديتين تم نقلهما من سياق يضم جمهور الأحياء الصغيرة إلى مسارح التيار السائد في تورنتو .

٢- انظر أيضاً هذا في الكتاب المفيد للغاية :

Michael Bristol, *Shakespeare's America, America's Shakespeare* (1990) .

BIBLIOGRAPHY

- Abu-Lughod, Janet (1989). 'On the Remaking of History: How to Reinvent the Past,' in Kruger and Mariani (1989) 111-129.
- Aers, Lesley and Wheale, Nigel (1991). *Shakespeare in the Changing Curriculum*. London: Routledge.
- Allen, David (1985). *Cheapside*. Sydney: Currency Press.
- Appiah, Kwame Anthony (1990). 'Race,' in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press.
- Armistead, Claire (1988). Review of Barrie Keeffe's *King of England at Theatre Royal, London*. *Financial Times*. 3 February. In *London Theatre Record* 29 January-11 February 1988: 124.
- (1994) "LIFTing the Theatre: The London International Festival of Theatre,' in Shank (1994) 152-165.
- Armstrong, Isobel (1989). 'Thatcher's Shakespeare' *Textual Practice* 3.1 (Spring): 1-14.
- Armstrong, Nancy and Tennenhouse, Leonard (1989). *The Violence of Representation*. London: Routledge.
- Atkins, Harold (1981). Review of *King Lear at the Young Vic*. *Daily Telegraph*. In *London Theatre Record* 8-21 October: 534.
- Awasthi, Suresh (1993). 'The Intercultural Experience and the Kathakali King Lear.' *New Theatre Quarterly* 9/34 (May): 172-178.
- Baker, Houston A., Jr. (1986). 'Caliban's Triple Play' *Critical Inquiry* 13 (Autumn): 182-196.
- Barker, Francis (1984). *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*
London: Methuen.
- Barker, Francis and Hulme, Peter (1985). 'Nymphs and Reapers Heavily Vanish: the Discursive Con-texts of *The Tempest*,' in Drakakis 191-205.

Barker, Howard (1986). 'The Redemptive Power of Desire.' *The Times*. 6 February: 15a.

(1990). *Seven Lears/Golgo*. London: John Calder.

Barker, Howard and Middleton, Thomas (1986). *Women Beware Women*. London: John Calder.

Barker, Simon (1984). 'Images of the Sixteenth and Seventeenth Centuries as a History of the Present,' in Francis Barker (ed.) *Confronting the Crisis: 181 War, Politics E Culture in the Eighties*. Colchester, England: University Of Essex, 15-26.

Barnes, Philip (1986). *A Companion to Post-War British Theatre*. London: Croom Helm.

Bartlett, Neil (1988). Review of Barrie Keeffe's *King of England at Theatre Royal, London*. *Time Out*. 10 February. In *London Teatre Record* 29 January-11 February 1988: 122.

Baudrillard, Jean (1983). *Simulations*. Trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e).

Beer, Gillian (1989a). *Arguing with the Past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney* London: Routledge.

(1989b) 'Representing Women: Re-presenting the Past, in Catherine Belsey and Jane Moore (eds) *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. New York: Basil Blackwell. 63-80.

Belhassen, S. (1972) 'Aime Cesaire's *A Tempest*, in Lee Baxandall (ed.) *Radical Perspectives in the Arts*. Harmondsworth: Pelican. 175-177. 'Best Wishes, Bill' (1991) *Independent*. April 22: 17.

Bhabha, Homi (1990). 'DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation,' in Homi Bhabha (ed.) *Nation and Narration*. London: Routledge. 291-322.

Bharucha, Rustom (1993). *Theatre and the World: Performance and the Polifics of Culture*. London: Routledge.

Billington, Michael (1988). Review of Barrie Keeffe's *King of England at Theatre Royal, London*. *Guardian*. 3 February. In *London Theatre Record* 29 January-11 February: 125.

(1990) Review of Kathakali King Lear at Royal Lyceum Theatre, Edinburgh. *Guardian*. 17 August. In *London Theatre Record* 13-26 August: 1,083.

(1990) Review of *A Midsummer's Night's Dream* at the Royal National Theatre. 11 July. In *London Theatre Record* 1-14 July: 822.

Bogdanov, Michael and Pennington, Michael (1990). *The English Stage Company: The Story of 'The Wars of the Roses' 1986-1989*. London: Nick Hern Books.

Bond, Edward (1971). *Lear*, in *Plays: Two* (1978). London: Methuen. 1-102.

Brantlulger, Patrick (1990). *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. New York: Routledge.

Brisbane, Katherine (1989). *Australia Plays: New Australian Drama*. London: Nick Hern Books.

Bristol, Michael (1990). *Shakespeare's America, America's Shakespeare*. London: Routledge.

(1991) 'Where Does Ideology Hang Out?', in Kamps (1991) 31-44.

Bromley, Roger (1988). *Lost Narratives: Popular Fictions, Politics and Recent History*. London: Routledge.

Brooke, Nicholas (1979). *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*. London: Macmillan.

Brown, Paul (1985). "'This thing of darkness I acknowledge mine': *The Tempest* and the Discourse of Colonialism," in Dollimore and Sinfield (1985) 48-71.

Brustein, Robert (1992). *Reimagining American Theatre*. Chicago: Ivan Dee.

Brydon, Diana (1984). 'Re-writing *The Tempest*.' *World Literature Written in English* 23.1: 75 - 88.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. London: Routledge.

(1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.

Callahan, Dympna (1991). 'Buzz Goodbody: Directing for Change,' in Marsden (1991) 163-182.

Carne, Rosalind (1981). Review of *Maid's Tragedy at the Warehouse*. In *London Theatre Record* 8-21 October: 556.

(1983) .Review of *Lear at the Pit*. In *London thzeatre Record* 7-20 May: 390.

Cartelli, Thomas (1987). 'Prospero in Africa,' in Howard and O'Connor, 99-115.

Carter, Angela (1986). 'Overture and Incidental Music,' in *Black Venus*. London: Picador.

Cesaire, Aime (1985). *A Tmpest Trans*. Richard Miller. New York: Ubu Repertory Theater Publications.

Chase, Malcolm and Shaw, Christopher (1989a). 'The Dimensions of Nostalgia,' in Chase and Shaw (1989b) 1-17.

(1989b) *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester: Manchester University Press.

Cheyfitz, Eric (1991). *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. New York: Oxford University Press.

Chow, Rey (1992). 'Postmodern Automaton,' in Judith Butler and Joan Scott (eds) *Feminists Theorize the Political*. London: Routledge. 101-120.

Church, Michael (1988). Review of Barrie Keeffe's *King of England at Theatre Royal, London*. *Daily Telegraph*. 3 February In *London Theatre Record* 29 January-11 February 1988: 124.

Cobham, Rhonda (1992). 'Misgendering the Nation: African Nationalist Fictions and Nuruddin Farah's Maps,' in Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer and Patricia Yaeger (eds) *Nationalisms and Sexualities*. London: Routledge. 42-59.

Cohen, Walter (1987). 'Political Criticism of Shakespeare,' in Howard and O'Connor (1987) 18-46.

Cohn, Ruby (1976). *Modern Shakespearean Offshoots*. Princeton: Princeton University Press.

(1991). *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Collick, John (1989). *Shakespeare, Cinema and Society*. Manchester: Manchester University Press.

Collins, Jim (1989). *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. London: Routledge.

Combs, Richard (1989). Review of Peter Greenaway's *The Cook, 77:e Thief, His Wfe and Her Lover*. *Monthly Film Bulletin*. November: 323. In *Film Review Annual 1991*: 266-268.

Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Corner, John and Harvey, Sylvia (1991a). *Enterprise and Heritage: Crsscurrents of National Culture*. London: Routledge.

(1991b). Introduction: 'Great Britain Limited,' in Corner and Harvey (1991a) 1-20.

(1991c). *Mediating Tradition and Modernity: the Heritage/enterprise Couplet*: in Corner and Harvey (1991a) 45-75.

Coult, Tony and Kershaw, Baz (1990). *Engineers of the Imagination: The Welfare Slate Handbook*. Revised and expanded edition. London: Methuen. Cousin,

Geraldine (1985). *shakespeare from Scratch: the Footsbarn Haslet and King Lear*. *New Theatre Quarterly* 1.1 (February): 105-127.

Coveney, Michael (1988). Review of *The Changeling* at the Koyal National Theatre, London. *Financil Times*. 24 June. In *London Theatre Record* 17-30 June: 860.

(1990). *The Citz: 25 Years of the Glasgow Cirizens Thearre*. London: Nick Hern Bookst

Cox, Murray (1992). *Shakespeare Comes to Broadmoor - the Arrors are Come Hither: the Peformamce of Tragedy in a Secure Prychiatric Hospital*. London: Jessica Kingsley.

Crowl, Samuel (1992). *Shakespeare Observed: Studies in Performance on Stage and Screen*. Athens, OH: Ohio University Press.

Curtis, Liz (1989). *Ain't Nothing But the Same Old Story: The Roots of Anti-Irish Racism*. London: Information on Ireland.

Cushman, Robert (1983). Review in *Observer*. In *London Theatre Record* 21 May-3 June: 422.

Davenport-Hines, Richard (1993). Review of Harriet Gilbert (ed.) *The Sexual Imagination From Acker to Zola: A Feminist Companion*. In *Times Literary Supplement*. 29 October: 32.

Davis, Fred (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press.

Dawson, Anthony B. (1987). 'Women Beware Women and the Economy of Rape.' *Studies in English Literature* 27: 314-320.

-- (1988). 'Tempest in a Teapot: Critics, Evaluation, Ideology: in Maurice Charney (ed.) *'Bad' Shakespeare: Re-evaluations of the Shakespeare Canon*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press. 61-73. de Certeau, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven E Rendell. Berkeley, CA: University of California Press. --(1988). *The Writing of History*. Trans. Tom Conley. New York: Columbia University Press.

Doane, Janice and Hodges, Devon (1987). *Nostalgia and Sexual Orientation: The Resistance to Contemporary Feminism*. London: Methuen. Doane, Mary Ann (1990). 'Technophilia: Technology, Representation and the Feminine: in Jacobus, Fox Keller and Shustrieworth (1990) 163-176. Dollimore, Jonathan (1984). *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Chicago: University of Chicago Press.

-- (1985). 'Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism.' Introduction to Dollimore and Sinfield (1985) 2-17.

-- (1991). *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon.

Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (1985). *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.

Donaldson, Laura E. (1992) *Decolonizing Feminisms: Race, Gender & Empire Building*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Donaldson, Peter S (1990). *Shakespearean Films/Shakespearean Directors*. London: Unwin Hyman.

Donnelly, Pat (1993). Review of *La Tempête* at the Festival of the Americas. In *Montreal Gazette* June 7: F6.

Drakakis, John (1985). *Alternative Shakespeares*. London: Methuen.

Durgnat, Raymond (1988). Review of Jean-Luc Godard's *King Lear*. *Monthly Film Bulletin*. February. In *Film Review Annual 1989*: 798.

Edelstein, David (1990). Review of Peter Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*. *New York Post*. 6 April 1990. In *Film Review Annual 1991*: 271-272.

Edwards, Christopher (1990). Review of *King Lear* at the Royal National Theatre. *Spectator*. 11 August. In *London Theatre Record* 16-29 July: 952.

Elsom, John, ed. (1989). *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London: Routledge.

Erickson, Peter (1991). *Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves*. Berkeley, CA: University of California Press.

(1993) Afterword: "Trying Not to Forget" in Novy (1993) 251-264.

Fanon, Frantz (1967). *Black Skins, White Masks*. New York: Grove.

Feingold, Michael (1992). 'Leaps of Faith.' Review of Ariane Mnouchkine's *Les Atrides* at Brooklyn Academy of Music. In *Village Voice* 13 October: 107, 110.

Felperin, Howard (1990). *The Uses of Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*. Oxford: Clarendon.

Feral, Josette (1990). *La culture contre l'art: essai d'economique politique du theatre*. Sillery: Presses de l'Universite du Quebec.

Ferguson, Margaret W., QuiHigan, Maureen and Vickers, Nancy J. (1986). *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Dfference in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Pres.

Fernandez Retamar, Roberto (1989). *Caliban and Other Essays*. Trans. Edv.,ard Baker. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Folena, Lucia (1989). 'Figures of Violence: Philologists, Witches and Stalinistas,' in Armstrong and Tennenhouse (1989) 219-238.

Foucault, Michel (1972). *The Archaeology of Knowledge & The Discourse of Language*. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon.

(1997) *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald E Bouchard. Ithaca: Cornell University Press.

(1978) *The History of Sexuality, Vol. 1*. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon.

(1979) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage.

Francke, Lizzie (1992). Review of Gus Van Sant's *My Own Private Idaho*. In *Sight & Sound* 12 January): 55.

Fraser, Brad (1993). *The Ugly Man: A Play*. Edmonton: NeWest Publishers.

Frost, Christine Mangala (1992). '30 Rupees tor Shakespeare: a Consideration of Imperial Theatre in India.' *Modern Dramn* 35 (May): 90 100.

Frow, John (1991). 'Tourism and the Semiotics of Nostalgia.' *October* 57 (Summer): 123 - 151.

Fuchs, Elinor and Leverett, James (1989). "'Cymbeliile and its CriticS' *American Theatre* 9 (Iecember): 24-31.

Garber, Marjorie (1993). 'Character Assassination: Shakespeare, Anita Hill, and lFK,' in Garber, Marjorie, Matlock, Jann and Walkowitz, Rebecca L. (eds) *Media ~Spectacles*. London: Routledge, 23-39.

Gargi, Balwant (1991). 'Staging King Lear as the Indian Maharaja.' *TDR: The Drama Review* 35.3 (Fall): 93 - 100.

George, David (1989-90). 'Casebook: The Tempest in Bali - a director's log' *Australasian Drama Studies* 15-16: 21-46.

Goldberg, Jonathan (1991). 'Sodomy and Society: The Case of Christopher Marlowe,' in *Kastan and Stallybrass* (1991) 75-82.

Goodman, Lizbeth (1993). 'Women's Alternative Shakespeares and Women's Alternatives to Shakespeare in Contemporary British Theater,' in *Novy* (1993) 206-226.

Gordon, Giles (1985). Review of Footsbarn's *King Lear* at the Shaw Theatre. *Punch* 23 January. In *London Theatre Record* 1-15 January: 27.

Gordon, Harvey (1992). 'The Setting- Broadmoor Hospital, in Cox (1992) 107-114.

Gow, Michael (1989). *Away in Brisbane* [first performed in 1986]. *Brisbane*: 279-337.

Green, Amy S. (1994). *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenaway, Peter (1991). *Prospero's Books*. London: Chatto & Windus.

Greenblatt, Stephen J. (1990). *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. London: Routledge.

Greenwald, Michael L. (1992). Review of *The Tempest* (Shakespeare Festival of DaHas, 9-21 July 1991). *TheatreJournal* 44.1 (March): 113-116.

Griffin, Gabriele and Aston, Elaine (1991). *Herstory: Volume 1, Plays by Women for Women*. Sheffield: Sheffield Academic Press.

Griswold, Wendy (1986). *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre 157-1980*. Chicago: University of Chicago Press.

Gunew, Sneja (1991). 'Feminism/Theory/Postcolonialism: Agency Without Identity.' Paper given at Canada/Australia Women's Writing Conference, Calgary, Canada, February.

Hander, Richard and Linnekin, Jocelyn (1984). 'Tradition, Genuine or Spurious.' *Journal of American Folklore* (97): 273-290.

Harron, Mary (1985). Review of *King Lear* at the Almeida Theatre, London. *Observer*. 24 November. In *London Theatre Record* 20 November-3 December: 1,169.

Hawkes, Terence (1992). *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.

Heinemann, Margot (1985). 'How Brecht read Shakespeare,' in *DoHimore and Sinfield* (1985) 202-230.

Henning, Standish (1965). *Introduction to Thomas Middleton's A Mad World, My Masters*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

Hewison, Robert (1987). *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen.

(1991) 'Commerce and Culture,' in Corner and Harvey (1991a) 162-177.

Hiley, Jim (1988). Review of *The Tempest* at the Old Vic, London. *The Listener*. 20 October. In *London Theatre Record* 7-20 October: 1,426.

(1990) Review of *King Lear* at the Royal National Theatre, London. *The Listener*. 9 July. In *London Theatre Record* 16-29 July: 951.

Hill, Eric (1988). 'Where's Kent?' in Holmberg (1988) 18-19.

Holderness, Graham (1988a). 'Bardolatry: or, The Cultural Materialist's Guide to Stratford-upon-Avon,' in Holderness (1988b) 2-15.

- ed. (1988b). *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press.

(1992a). 'Shakespeare and Heritage.' *Textual Practice* 6.2 (Summer): 247-263.

(1992) *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Holloway, Jonathan (no date). Unpublished manuscript on the history of Red Shift Theatre Company.

Holmberg, Arthur (1988). 'The Liberation of Lear.' *American Theatre* July/August: 12-19.

(1990) *Lear* "Girds for a Remarkable Episode." *New York Times* 20 May: 7 and 36.

Howard, Jean E. and O'Connor, Marion (1987). *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. London: Routledge.

Hoyau, Philippe (1988). 'Heritage and "the conserver society": the French Case,' trans. Chris Turner, in Robert Lumley (ed.) *The Museum TimeMachine*. London: Routledge.

Hoyle, Martin (1989). Review of *King Lear* at the Almeida Theatre, London. *Financial Times*. 18 September. In *London Theatre Record* 10 23 September: 1,249.

(1990) Review of *King Lear* at the Royal National Theatre, London. *Financial Times*. 28 July. In *London Theatre Record* 16-29 July: 955.

Hulme, Peter (1986). *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*. London: Routledge.

(1981) *Hurricanes in the Caribbees: The Constitution of the Discourse of English Colonialism*, in Francis Barker, Jay Bernstein, John Coombes, Peter Hulme, Jennifer Stone and Jon Stratton (eds) *1642: Literature and Power in the Seventeenth Century*. Colchester: University of Essex, 1981: 55-83.

Hurren, Kenneth (1992). Review of *A Midsummer's Night's Dream* at Royal National Theatre, London. *Mail on Sunday*. 12 July. In *London Theatre Record* 1-14 July: 822.

Hutchings, William (1988). "'Creative Vandalism" Or, A Tragedy Transformed: Howard Barker's "Collaboration" with Thomas Middleton on the 1986 Version of *Women Beware Women*,' in Karelisa Hartigan (ed.) *Text and Presentation: The University of Florida Department of Classics Comparative Drama Conference Papers, Volume VIII*. Lanham, MD: University Press of America.

Itzin, Catherine (198()). *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*. London: Eyre Methuen.

Jacobus, Mary, Fox KeHer, Evelyn and Shuttleworth, Sally (1990). *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*. London: Routledge.

Jameson, Fredric (1989a). *Foreword in Fernandez Retamar* (1989).

(1989b). 'Nostalgia for the Present.' *South Atlantic Quarterly* 88.2 (Spring): 517-537.

Jarman, Derek (1984). *Dancing Ledge*. London: Quartet.

(1991) *Queer Education* 11. London: British Film Institute.

Jeffreys, Stephen (1990). *The Clink*. London: Nick Hern Books.

Jones, Eldred D. (1986). 'Shakespeare in Africa.' *Fourth Bay Studies In Language and Literature: Journal of the English Department* 3: 3 - 6.

Kamps, Ivo, ed. (1991). *Shakespeare Left and Right*. New York: Routledge.

Kastan, David Scott and Stallybrass, Peter, eds (1991). *Staging The Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. London: Routledge.

Kavanagh, James H. (1985). 'Shakespeare in Ideology,' in Drakakis (1985) 144 165.

Kaye, Harvey J. (1991). *The Powers of the Past: Reflections on the Crisis and Promise of History*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Keefe, Barrie (1977). *A Mad World, My Masters*. London: Eyre Methuen.

Kennedy, Dennis (1993a). *Foreign Shakespeares*. Cambridge: Cambridge University Press.

(1993) *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kerrigan, John (1994). 'A Complete History of Comic Noses,' in Michael Cordner, Peter Holland and John Kerrigan (eds) *English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kershaw, Baz (1991). 'King Lear's King Lear: Radical Shakespeare for the Nuclear Age.' *Critical Survey* 3.3: 249-259.

(1992) *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

King, T.J. (1992). *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and their Roles, 1590-1642*. New York and Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Knowles, Richard Paul (1993-94). 'Reading Material: Transfers, Remounts and the Production of Meaning in Contemporary Toronto Drama and Theatre.' *Essays on Canadian Writing* 51-2 (Winter-Spring): 258-295.

(1994) *Shakespeare, 1993, and the Discourses of the Stratford Festival, Ontario.* *Shakespeare Quarterly* 45.2 (Summer): 211-225.

Kott, Jan (1966) *Shakespeare Our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. New York: Norton.

Krauss, Rosalind (1991). "'Nostalgie de la Boue'" *October* 56 (Spring): 111-120.

Kruger, Barbara and Mariani, Phil, eds (1989). *Remaking History*. Seattle: Bay Press.

Kruger, Loren (1992). *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago: University of Chicago Press.

(1993) *Review of Baz Kershaw's The Politics of Performance in Theatre Journal* 45.4 (December): 129.

Lee Horn, Barbara (1992). *Joseph Papp: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press.

Leggatt, Alexander (1991). *Shakespeare in Performance: King Lear*. Manchester: Manchester University Press.

Levine, Lawrence W. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Linklater, Kristin (1992). *Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text*. New York: Theatre Communications Group.

Loomba, Ania (1989). *Race, Gender, Renaissance Drama*. Manchester: Manchester University Press.

(1993) *Hamlet in Mizoram*, in Novy (1993) 226-250.

Loughrey, Bryan and Holderness, Graham (1991). 'Shakespearean Features,' in Marsden (1991) 183-202.

Lowe, Stephen, ed. (1985). *Peace Plays*. London: Methuen.

Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

(1989) *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, in Chase and Shaw (1989b) 18-32.

McCabe, Colin (1991). 'Throne of Blood,' *Sight & Sound* 1.6 (January): 12-14.

MacVonald, Ann-Marie (1990). *Goodnight Desdemona, Good Morning Juliet*. Toronto: Coach House Press.

McDonald, Marianne (1992). *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York: Columbia University Press.

McKinney, Devin (1991). Review of David Lynch's *Wild at Heart*. *Film Quarterly* (Winter 1991: 41). In *Film Re"ieu' Annual 1991*: 1,583.

McLuskie, Kathleen (1989). *Renaissance Dramatists*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.

McLuskie, Kathleen and Uglow, Jennifer, eds (1989). *The Duchess of Malf~ by John Webster*. Bristol, UK: Bristol Classical Press.

Malouf, David (1988). *Blood Relations*. Sydney: Currency Press.

Mannoni, Octave (1964). *Prospero & Caliban: The Psychology of Colonization*. New York: Frederick A. Praeger.

Marowitz, Charles (1991). *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan.

Marsden, Jean I. (1991). *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Work and the Myth*. New York: St. Martin's.

Merquior, J.G. (1986). *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought*. London: Verso.

Miller, Jonathan (1986). *Subsequent Performances*. London: Faber and Faber.

Moisan, Thomas (1991). "'Knock me here sound y": Comic Misprision and Class Consciousness in Shakespeare.' *Shakespeare Quarterly* 42.3 (FaH): 276-290.

Montrose, Louis A. (1989). 'Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture,' in H. Aram Veeser (ed.) *The New Historicism*. London: Routledge, 15-36.

Narasimbaiah, C.D. (1964). *Shakespeare Came to India*. Bombay: Popular Prakashan.

Nathan, David (1988). Review of Barrie Keeffe's *King of England at Theatre Royal, Londoll*. *Jeuvisish Chronicle*. 5 February. In *London Theatre Record* 29 Jan-ary-ll February: 122.

Neely, Carol Thomas (1991). "'Documents in Madness": Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture.' *Shakespeare Quarterly* 42.3 (Fall): 315-338.

Nightingale, Benedict (1983). Review of *Lear at the Pit*, London. *New Statesman*. In *London Theatre Record*. 7-20 May: 39].

(1990) Review of *The Old Law at the Lyric Theatre*, London. *The Times*. 6 October. In *London Theatre Record* 24 September-7 October: 1,334.

Nixon, Rob (1987). 'Caribbean and African Appropriations of *Titus Andronicus*.' *Critical Inquiry* 13.3: 557-578.

Nouryeh, Andrea J. (1991). 'JoAnne Akalaitis: Post Modern Director or Socio-Sexual Critic.' In *Theatre Topics* 1.2 (September): 177-191.

Novy, Marianne (1990). *Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press.

(1993) *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press.

O'Pray, Mike (1991). 'Edward 11: Damning Desire.' *Sight & Sound* 1.6 January): 8-11.

Orgel, Stephen (1986). 'Prospero's Wife,' in Margaret W. Ferguson, Maureen QuiHigan and Nancy J. Vickers: 33-49.

Orkin, Martin (1991). *Dratna and the South African State*. Manchester: Manchester University Press.

Osment, Philip (1988). *This Island's Mine*, in *Gay Sweatshop: Four Plays and a Company* London: Methuen. 81-120.

Pavis, Patrice (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge.

(1993) Wilson, Brook, Zadek: *an Intercultural Encounter?*, in Kennedy (1993a): 270-289.

Percival, John (1990). Review of Kathakali King Lear at the Royal Lyccum Theatre, Edinburgh. *The Times*. 17 August. In *London Theatre Record* 13-26 August: 1,084.

Peters, Helen (1993). 'Lewis Baumander Directs *The Tempest* (1987, 1989): Towards Canadian Postmodernism.' *Canadian Theatre Review* Fall (76): 13-17.

Porter Benson, Susan, Brier, Stephen and Rosenzweig, Roy, eds (1986). *Presenting the Past: Essays on History and the Public*. Philadelphia: Temple University Press.

Potter, Gerry (1993). Afterword in Fraser (1993) 151-55.

Purchas, Samuel (1965). *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes*, Vol.

: XIX. New York: AMS Press Inc.

Quart, Leonard (1990). Review of Peter Greenaway's *The Cook, The Thief; His Wfe ~ Her Lover*. *Cineaste* 18.1: 45. In *Film Review Annual* 1991: 255-257.

Ratcliffe, Michael (1985). Review of Footsbarn's *King Lear* at the Shaw Theatre, London. *Observer*. 13 January. In *London Theatre Record* 1-15 January: 26.

Reade, Simon (1991). *Cheek byJowl: Ten Years of Celebration*. Bath, UK: Absolute Classics.

Roach, Joseph R. and Reinelt, laneHe G. (1992). *Critical 'Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Robins, Kevin (1991). 'Tradition and Translation: National Culture in its Global Context,' in *Corner and Harvey (1991a)*: 21-44.

Rose, Mary Beth (1991). 'Where Are the Mothers in Shakespeare? Options

for Gender Representation in the English Renaissance' *Shakespeare Quarterly* 42.3 (Fall): 291-310.

Rosler, Martha (1983). 'Notes on Quotes.' *Open Letter* 5:5-6 (Summer): 194-205.

Rubens, Robert (1981). 'The Backward Glance: A Contemporary Taste for Nostalgia.' *Contemporary Review* 238 (September): 149-150.

Russo, Mary (1986). 'Female Grotesques: Carnival and Theory,' in *Teresa de Lauretis (ed.) Feminist Studies/Critical Studies*. London: Macmillan.

Rutherford, Malcolm (1991). Review of *The Changeling at the Finborough Arms*, London. *Financial Times*. 19 January. In *London Theatre Record*. 15-28 January: 66.

Said, Edward (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.

Satuloff, Bob (1992). 'I Just Called to Say I Hate You.' Review of *Derek Jarman's Edward 11*. In *Christopher Street* 14/15 (174): 3-5.

Schudson, Michael (1992). *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget, and Reconstruct the Past*. New York: Basic Books.

Scott, Michael (1989). *Shakespeare and the Modern Dramatist*. New York: St. Martin's.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). *Tendencies*. Raleigh, NC: Duke University Press.

Shakespeare, William (1979). *King Lear*, ed. Kenneth Muir. Arden Edition. London: Methuen.

(1985) *The Tempest*, ed. Frank Kermode. Arden Edition. London: Methuen.

Shank, Theodore, ed. (1994). *Contemporary British Theatre*. London: Macmillan.

Shepherd, Simon (1988). 'Shakespeare's Private Drawer: Shakespeare and Homosexuality,' in Holderness (1988b) 96-110.

Shorter, Eric (1983). Review of *Lear at the Pit*, London. Daily Telegraph. In *London Theatre Record*. 7-20 May: 390.

Sinfield, Alan (1985a). 'Give an Account of Shakespeare and Education, Showing Why you Think they are Effective and What you have Appreciated about them. Support your Comments with Precise References,' in Dollimore and Sinfield (1985) 124-157.

(1985b) 'Introduction: Reproductions, Interventions,' in Dollimore and Sinfield (1985) 130-133.

(1985c) 'Royal Shakespeare: Theatre and the Making of Ideology,' in Dollimore and Sinfield (1985) 158-181.

(1989) *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* Berkeley: University of California Press.

Singh, Jyostna (1989). 'Different Shakespeares: the Bard in Colonial/ Postcolonial India.' *TheatreJournal* 41.4 (December): 445-458.

Slemon, Stephen (1990). 'Modernist's Last Post,' in Ian Adam and Helen Tiffin (eds) *Past the Last Post*. (Edmonton: University of Calgary Press. 1-12.

Smith, Iris (1993). 'Mabou Mines's *Lear*: A Narrative of Collective Authorship.' *TheatreJournal* (45.3): 279-302.

Spencer, Charles (1983). Review of *Lear at the Pit*. London Standard. In *London Theatre Review* 7-20 May: 391, 191

(1990) Review in Daily Telegraph. 17 August. In *London Theatre Record* 17. 13-26 August: 1,084.

Spargo, Tamsin and Botting, Fred (1993). 'Re-iterating desire.' *Textual Practice* 7.3 (Winter): 379-383.

Sprung, Guy (1993). 'Born-again Berlin Reaches a New Stage.' *Globe and Mail* January 12: C1, C3.

Stallybrass, Peter (1986). 'Patriarchal Territories: The Body Enclosed,' in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers (1986) 123-144.

(1991) *Reading the Body and the Jacobean Theater of Consumption: The Revenger's Tragedy (1606),* in Kastan and Stallybrass (1991) 210-220.

Stallybrass, Peter and White, Allon (1986). *The Poetics and Politics of Transgression*. London: Routledge.

Sterritt, David (1988). Review of Jean-Luc Godard's *Kir~ Lear*. *Christian Science Monitor*. 22 January In *Film Review Annual 1989*: 795.

Stevenson, Randall (1990). Review of Kathakali *King Lear* at Royal Lyceum Theatre, Edinburgh. *Independent*. 18 August. In *London Theatre Record 13-26 August*: 1,083.

Stewart, Susan (1984). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Taylor, Gary (1989). *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Taylor, Paul (1988). Review of Barrie Keeffe's *King of England* at Theatre Royal, London. *Independent*. 4 February In *London Theatre Record 29 January-11 February*: 123.

(1992) Review of *A Midsummer's Night's Dream* at Royal National Theatre, London. *Independent*. 11 July. In *London Theatre Record 1-14 July*: 823.

Tennenhouse, Leonard (1989). 'Violence Done to Women on the Renaissance Stage,' in Armstrong and Tennenhouse (1989) 77-92.

Thomas, Kevin (1988). Review of Jean-Luc Godard's *King Lear*. *Los Angeles Times*. 19 February. In *Film Review Annual 1989*: 797.

(1990) Review of Peter Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wfe and Her Lover*. *Los Angeles Times*. 13 April. In *Film Review Annual 1991*: 265-266.

Thompson, Ann (1991). "'Miranda, Where's Your Sister?': Reading Shakespeare's *The Tempest*," in Susan SeHers (ed.) *Feminist*

Criticism: Theory and Practice. Toronto: University of Toronto Press, 45-55.

Tiffin, Helen (1988). 'Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History.' *Journal of Commonwealth Literature* 23.1: 169-181.

Treves, Simon (1992). 'Old Bill in the High Street.', *Observer Magazine* 28 June.

Trinh, T. Minh-Ha (1989). *Woman ~ative Other*. London: Indiana University Press.

Trotter, Oavid (1986). 'An End to Pageantry' Review of Howard Barker and Thomas Middleton's *Women Beware Women*. *Times Literary Supplement*. 21 February: 194c.

Vanden Heuvel, Michael (1991). *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Van Wert, William F (199()-91). Review of Peter Greenaway's *The Cook, The Ti~iel; His Wfe and Her Lover*. *Film Quarterly*. Winter: 42. In *Film Review Annual* 1991: 257-265.

Vaughan, Alden T. and Vaughan, Virginia Mason (1991). *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Visvanathan, Gauri (1989). *Masks of G,nquest: Literary Study and British Rule in India*. New York: Columbia University Press.

Walvin, James (1987). *Victorian Values*. Athens, GA: University of Georgia Press.

Wayne, Don E. (1987). 'Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States,' in Howard and O'Connor (1987) 47-67.

Wetzsteon, Ross (1990). 'Queen Lear: Ruth Maleczech Gender Bends Shakespeare.' *Village Voice* 30 January: 39-42.

Whigham, Frank (1991). 'Incest and Ideology: The Duchess of Malfi (1614),' in Kastan and Stallybrass (1991) 263-274.

Wiles, David (1992). Review of Marianne McDonald's *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. *New Theatre Quarterly* 8.3 (November): 394.

Williamsotl, Judith (1988). Review of Jean-Luc Godard's *King Lear*. 5 February In *New Statesman* 1989: 800.

WiHis, Susan (1991). *The B.B.C. Shakespeare Plays: Making the Televised Canon*. Chapel HiH, NC: University of North Carolina Press.

Wilson, Elizabeth (1988). *Hallucinations: Life in the Post-Modern City*. London: Radius.

Woddis, Carole (1983). Review of *Lear at the Pit*, London. *City Limits*. In *London rheatre Record* 7-20 May: 390.

Wolf, Matt (1992). Review of *A Midsummer's Night's Dream* at Roval National Theatre, London. *Globe and Mail*. August 12: A10.

Wolff, Janet (1990). *Feminine Sentences: Essays on Women & Culture*. Cambridge: Polity.

Women's Theatre Group and Feinstein, Elaine (1991). *Lear's Daughters*, in Griffin and Aston (1991) 19-70.

Woodbridge, Linda (1992). 'Palisading the Body Politic,' in Linda Woodbridge and Edward Berry (eds) *True Rites and Maimed Rites: Ritual and Anti-Ritual in Shakespeare and His Age*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

Wright, Nicholas (1983). *The Custom of the cordutry London*: Methuen.


Wright, Patrick (1985). *On Living in an Old Country*. London: Verso.

Zabus, Chantal (1985). 'A Calibanic Tempest in Anglophone and Francophone New World Writing.' *Canadian Literature* 104: 35-5().

Zarilli, PhiHip B. (1992). 'For Whom Is the King a King; Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali *King Lear*,' in Roach and Reinelt (1992) 16-40.

المحتويات

١	تقديم
٧	الفصل الأول طرائق جديدة لمسرحة نصوص قديمة : خطابات الماضي
٧٧	الفصل الثاني العرض المسرحي وتوالده : سبعة عشر تصورًا للملك لير
١٥٢	الفصل الثالث معاصرونا من غير شكسير : التعدي ، والتمرد ، والرغبة
٢٢٧	الفصل الرابع جسد ما بعد الاستعمار؟ التفكير من خلال العاصفة
٢٨٩	الفصل الخامس ملاحظات جانبية
٣٠٩	الهوامش

 Bibliotheca Alexandrina



0668647